١٦
أكتوبر ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

أدب ونقد

دراسة العدد :

نظرة على المسألة الثقافية فى العالم الثالث

* الأرض وفيلم حنا . ك
* الدراما فى الف ليلة وليلة
* حوار مع الروائى : عبد الحكيم قاسم

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس عشر
السنة الثانية
اكتوبر سنة ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

في هـــذا العـــدد :

صفحة

افتتاحية

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

فريدة النقاش

« ... لما تسربت من بين اصابعى العاجزة سألت نفسى ما جدوى الطب ؟ ما جدواه ان كان لا يستطيع على الأقل ان ينظم عشوائية الموت حين يأتى فى غير أوانه » .

اى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

سوف نجد انفسنا فى خضم عشوائية ما يجرى على امتداد وطننا العربى نتساءل مع طبيب « بهاء طاهر » فى قصته « انا الملك جئت » .. نتساءل بوجع مشابه :

اى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

نعم اى فخر ؟

فهل بوسعنا — اذن — ان نتقدم الى ساحة اقامة العدل بأيدينا ، وهل نملك نحن كمثقفين افراد قليلى الحيلة ان نتوصل لاجابة شافية عن اقامة العدل فى هذه الدنيا .. او بقينا افرادا قليلى الحيلة ؟ نى ظللنا اسرى لأسئلة ولا جواب ؟

ماذا فعل طبيب « بهاء طاهر » ؟

« قررت ايامها ان انهى كل تلك اللعبة بطريقة معقولة . قرأت فى مجلة علمية عن بعثة من علماء الانثروبولوجيا تسافر لأواسط افريقيا فتطوعت فيها طبيبا . ذهبنا الى قبائل لم تعرف غير الأطباء السحرة .

هناك لامســت المجذومين . لدغتنى حشرات كانت اسرابها الهائلة تطير فى الجو كاعمدة ســوداء من دخان . اصابتنى الحمى وجاءنى التســمم ولكننى رغم ذلك رجعت . » .

* * *

تلك معادلة مفعمة بالحيــاة للرحلة المرجوة للمثقفين الوطنيين فى قلب شعبهم وضميره ... فى تفصيلات همه اليومى وتداخل الاجتماعى والوطنى والقومى والانسانى فى تشابك فريد .

* * *

عليه ان يوغل فى هذا العالم ويعود .

* * *

ليس مطلوبا من المبــدع ان يكون داعية ســياسيا لان تلك مهمة اخرى ، وليس مطلوبا منه ان يختار نماذجه — قسرا — من بين الابطال والمناضلين فحســب لأن هــؤلاء يوجدون فى الواقع ويلهمون النــاس بطريقتهم ، لكن التزامه هو المطلوب بالضبط ، ذلك الالتزام الذى لم يكن ابدا فرضا من جهة ، او قيدا على احــد ، وحيث تقدم تجربة المبدعين الكبار فى فلسطين ردا حيا ومتجددا ابدا على هذه المقولة المستهلكة فقد خطت الاجيال المتعاقبة علاماتها الخاصــة بها فى الثقافة الفلســطينية الحديثة وذرع كل شجرته الفريدة فى غابتها الكثيفة ابتداء من الشــاعر العظيم « ابو سلمى » وصولا الى القصاص « محمد على طه » وحتى الأجيال الجديدة الشــابة التى ما زالت تجرب وتبدع وتناضل . كذلك كان — وما زال — حال المبدعين الكبار فى عصرنا على امتداد المعمورة من مكسيم جوركى وشارلى شابلن .. من جورج امادو الى ناظم حكمت ويلماز كوناى وبابلو نيرودا ... من « جيمس نجوجى » فى كينيــا الى « جنكيز ايتمتوف » فى مونغوليا ... هؤلاء الذين انصتوا بعمق العشاق المســتيمين واندفاع روحهم الى نبض الحيــاة الشعبية فى اخفاقها المر وانتصــارها ، فى سكونها المراوغ وتقلبها المجهد ، فى حالات انحسارها كاالموت وصعودها كالشهب. كانوا ومايزالون جهازا حيا لقياس الزلازل.. « سيسموجراف » على حد تعبير « تولو ستوى » يستشرف ما يعتمل فى باطن الأرض . انه العلم الذى يفتح فيه القلب الموهوب مع الدماء شوقا لا يحــد الى العالم الجديد .. انه الانصات الصحيح الذى لا غنى عنه لمبدع يقبض على مهمته النبيلة كالقابض على الجمر .. لمبدع مهموم حقا فى عصرنا حيث تخوض شــعوب المعمورة — كل بطريقته — المعــارك

الفاصلة الكبرى والأخيرة لتجتاز آخر معاقل الوحشية فى العالم القديم الذى جرى فيه تكثيف وتقطير لكل تراث القنص والعبوديه والنهب نيتبلور فى احتكارات عالمية تسعى لتسليح الفضاء والقضاء التام على الحضاره ولا تلوى على شىء (ان اجتياز هده المعاقل الذى يتعاظم كعمل نضالى بمسانده نزيهة من وطن الاشتراكية الأول — الاتحاد السوفيتى يقرب حتما يوم ميلاد العلم الجديد فى هذه البلدان ، يوم يتربع فيه سيد واحد على العرش لا يبارى سيد واحد هو : العمل الانسانى . . . يوم انتصار الاشتراكية وانكسار الراسمالية . ولا يمكن للفن الذى يضع هذه القضية بكل تفصيلاتها فى القلب أن يكون عدميا ، اى لا يمكن له أن يكون هامشيا رجعيا متسربلا بجمال الموت وجلاله ساعيا الى هذا الموت كخلاص اخير كفرح مستعص يطارده كبار المبدعين الرجعيين كملاذ شكلى من جحيم الاحتكار ذلك الاحتكار الذى ينهب الشعوب ويسفك الدماء فى العالم الثالث ويصب الروع الحى للانسان ترسا جامدا فى آلته الجهنمية لجنى الأرباح فى وطنه الأصلى .

ذلك الاحتكار الذى نعرفه الآن جيدا . . . ينتصب امامنا وجها لوجه. سافرة ملامحه مرئية خطاه ، فاغرة حفر قنابله نعرف التشخيص جيدا اذن وبقى أن نعرف اقامة العدل .

يعلمنا آباؤنا واخوتنا على امتداد الوطن وبطول الأرض وعرضها أن الطريق الذى نتحوه لنا يفضى ، وانه فى الغضب العميق وفى السخط المتراكم وفى اللاوهج الآتى لنار خابية ما زالت تحت اكوام قمامة التضليل والزيف سوف يعلو صوت النشيد محملا بالوعى الجديد واضحا لأحزاننا وعميقا كلهفتنا على اجتياز البرزخ الموحل .. وان كان شحيحا الآن كأفراح اليتم الفقير .

* * *

يا دامى العينين والكفين
ان الليل زائل .
لا غرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل .

* * *

نسائل بوادر النهوض الشعبى الكاسح فى وطننا عن كيفية اقامة العدل . . . نسائلها عن المخاض ، نطارد الأفكار والصور فى الشوارع لا فى اعماق النفس وحدها حين يتفجر الحزن ، لا فى بطون الكتب وحدها حين يفيض نهر الواقع على الشطآن ويتخلق الفن الذى يقف بندية الى

جانب النضال السياسى العملى المباشر .. فن التضحية والمهمة الذى تتجلى فيه عناصر حداثة حقيقية تبدو تلقائية بقدر ما هى تعبير عن احتياج ، بقدر ما هى تحرر من النظر الاعتيادى من حصار الأفكار الراسخة كجبل بفعل الهيمنة الرجعية ، انها حداثة اطلاق الروع النقدى بلا حدود حيث تتوالى الأسئلة الأخرى لنعرف كيف نقيم العدل .. وبتحول الفن الجديد بأسئلته المحرقة الى سلاح روحى بتار يطاول فى قدرته ونفاذه قامة الحواديت والأساطير الكبيرة بأثرها العميق والمتجند ابدا فى حياة الشعب والى الجحيم ايتها الأسئلة الريضية المجردة الباردة عن الحداثة وتجدد الأشكال ... الى الجحيم لأن شمس الحياة تتسلل الى غابتك الجرداء ليورق الابداع الجديد ويتعل اتراث المناوم حيث بتنفس هؤلاء المبدعون الهواء الساخن النقى طائرا من الجهات الأربع ، من حقول مصر ومصانعها من المقاومة المتنامية فى الوطن المحتل ، من بسالة المحاربين وبساطة الشهداء وعظمة المضمون فى أرض لبنان .. من استبسال الشعب فى جنوب افريقيا وبلدان اسيا وامريكا اللاتينية .. حيث تضع حركة التحرر العالمى توقيعها الدامى على جبين العصر مالكة لناصيته وادواته قادرة بالدرجة ذاتها على الحاق الهزائم الموجعة بعدوها مهما تلاحقت هزائمها .. وهى تنتزع الأفراح نبضة نبضة — كما تنتزع خبز يومها لقمة لقمة لاتختزل شيئا ابدا ، ما من هبة أن نصر مجانس ، بين الجرح والجرح جرح وبين طعم المهانة المر وطعم المهانة المر مرارة اضافية تردها مضاعفة الى صدر اعدائها وهى تنهض ممتلئة بكل ما هو شحيح فى يديها فياض فى قلبها تدق بجدارة باب المستقبل تروى شجرته بدماء اجمل الأولاد واحلى البنات .. تبين ملامح طريقها الوحيد لاقامة العدل لا تتسول حقها فى الحياة بل تستخلصه فكل الالم يخلق نارا للمستقبل .

* * *

يقول محمود درويش :

دمعتى فى الحلق ، يا اخت

وفى عينى نـــار

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

كل من ماتوا

ومن سوف يموتون على باب النهار

عانقونى ، صنعوا منى قذيفة

فريدة النقاش

شعر

علاقات..

عبد المنعم رمضان

الأول

للبيوت العتيقة
مزلاجها الخشبى
يطقطق
هذا دمى
يضع الأغنيات على قامة الظل
ينسجها فى الضلوع
ويرسم بردية
ثم يحلم بامرأة نائمة
ليس للريح وشوشة المرأة النائمة
للمحطات أقبية
والغناء طويل
طويل
كمرج تمطى
وادخل ركبته فى الحشائش
وانساب تحت المطر
للجواسيس عينان
تلتمعان

وتنطفئـــان
كبارودة دســـها الجنـــد
لحظة كان يراودهم حلمهم بالذهـــاب
ولحظـــة امسكهم من سراويلهم
هاجس
ان ســـنبلة
سوف تأكل سبع ســـنابل
ثم تجيء الى العشـــب
يهرب منهـــا الجرائين
والشـــــجر المتلبد
ينكفئون أمام التماعاتها .
ان طيرا لـــدى الأفـــق
يمنحهم حتفهم فى الســـفر
للبنـــــات البليـــدات
قافلة من منـــــازل
للأمهـــات عنـــاقيد نـــور
عنـــاقيد نـــار
لهـــن المحـــــائل
لى ولـــد ســـوف يأتى
ويحمل مثلى المنـــاديل
والورق المتغضن بالزهـــو
والشـــجرات الرقيقـــات
يحمل مثلى القصـــائد
ينفضـــها
ثم يحمل مثـــل الجميـــع
المحفـــات
والالـــــوية

الثـــانى

انت مســـتهتر مثـــل نفســـك
مســـــــتقبلى
كعـــارضة البـــاب
تعـــرف خطو الزمان
فتمسكه من تفاطينه
ثم تخلع عنــــه البهـــاء
تجـــرده من ضـــباب التوقى
ومن نبذبات الفجـــــاءة
تمســـح فـــوق يديه
فيلهث مثل الطـــريدة
ينســـاب تحت شعيرات جـــلدك
ياكل منهـــا الجـــذور
ويكبر
انت قصـــير صـغيرا
ويكبـــر
ترتـــج
يرتـــج مثلك
تسلك كـــل الممرات
يســـلكها
ثم يكشـــف عريك
يأخـــذ من راحتيك المحنـــات
يوصى لغـــيرك
ان يرفعـــوا الألـــوية

الثـــالث

لم ازل رابضـــا تحت اقدامهـــا
لم ازل اتحسس فروتهـــا
كلمـــا اذعنت للنعاس

لم ازل استريح على ركبتيها
اذا هدهدتنى
ودلت على ملائكة متعبين
انا واحـــد عندها
واحـــد مثل سرتها
مثل تجويفهـــا الأبـــدى
وملتبس مثل خطواتها
وهاويتى تتناصف بينى
وبين خيـــاناتها
آه
هاويتى تتناصـــف
هل كان لى غير هذا الحضـــــور
النشـــيد الختـــامى
هل كان للجنـــد غير المذلات
والبـــرد
والنمش العـــاطفى
وهل كان للريح وشـــوشة
غير وشوشة المراة النائمـــة
للمحطـــات اقبيـــة
ولنـــــا عالـــم
يضع الآن اوجاعه بيننـــا
هل سيفصلنا
انـــت ماهيتى
جســـدى
شجر الصـــوت فى عنقى
انت معجونة باقتدارى عليك
ومسنودة بامتناعك
لابسة ثوبك القطن مثل جميـــع القصائد
فاختلطى بالحـــدائق والنـــاس
لا تجزعى
اهلكينى
ولا تجزعى

دراسة العدد

نظرة على المسألة الثقافية فى العالم الثالث
كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر ؟

د. فايز بكداش

ترجمة عايدة لطفى

« لكى يجردنا بسهولة اكثر
بهدوء اكثر
لم يعد العدو يضع الاغلال فى اقدامنا
ولكن فى منبت رؤوسنا »

ناظم حكمت
من قصيدة
« الأعداء »

د. فايز بكداش : دبلوماسى مصرى دكتوراه الدولة فى العلوم السياسية من جامعة السوربون .

ما هى الثقـــافة ؟

ـــ هى احدى الكلمات المستخدمة بكثرة من قبل اصحاب العلم والجهلاء ايضا ، كما انها احدى الكلمات المتعددة المعانى والمفـــاهيم مثلما هو الحال فى مفهومى « الحضارة » و « الأيديولوجية » والمنتمين الى نفس الحقل النظرى الذى يندرج تحته موضوع الثقافة .

ـــ بالنسبة لى ، فالثقـــــافة تشتمل على مجموع الانتـــاج الذاتى لأفراد مجتمع ما (بعينه) (سواء الفكرى او العاطفى ، العقلى او الحسى) من خلال علاقاتهم مع الطبيعة ومع ابناء جنسهم . هكـــذا تشتمل الثقافة على الممارسة العلمية والأيديولوجية ايضا وان كان لكل منهما كيانه المنفصل عن الآخر الا ان هناك علاقات كثيفة ومستمرة بين الاثنين . **الثقافة مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية .**

ـــ اما الحضارة فهى تحتوى على هذه العنـــاصر الروحيـــة ومظاهرها المادية واسقاطاتها التجريبية وركائزها المادية واشـــكال فيزيقية من مؤسسات ومنظمات الى المقامات الحجرية .

الحضارة هى حسب المصطلح الهيجلى « روح موضـــوعية » تسكن « الروح الذاتية » الممثلة فى الثقافة .

الحضارة عبارة عن وحدة اجتماعية كاملة totalite sociale او مجموع الوحدات الاجتماعية الكاملة(١) .

هذان المعنيان : الثقافة والحضارة ، لا يمكن الفصل بينهمـــا اذ من اجل التحليل والعرض العلمى ، انهما يتداخلان مع بعضهما . كل ثقافة تفرض مسبقا لكى تظهر للوجود اساسا ماديا للقوى المنتجة وعلاقات الانتاج ومرحلة معينـــة من التطـــور التـــاريخى للطبقـــات الاجتماعية(٢) .

الثقـــافة ، لماذا هى مهمة ؟

يتضح مما سبق ان اى مجتمع انسانى لا يضـــمن وجوده الا عن طريق الثقافة والعلم والأيديولوجية معا ولا نعنى بذلك ان الثقـــافة تكفل له سبل المعيشة ولكننا نعنى ان الثقافة Le culturel تحدد نمط او اسلوب حياة المجتمع . واذا كانت الممارسة الاقتصادية توفر للحياة امكانية استمرارها والاعتراف بأن الجانب الاقتصادى يشـــكل جانبا مقررا للأمور فى التحليل الأخير لا يعنى الوقوع فى « الاقتصادية » **وليست هناك فى الواقع اية ممارسة اقتصـــادية خالصـــة الا وتحكمها عوامل ايديولوجية وسياسية** . الا ان الاحتيـــاجات الحيـــوية تفوق بدون شك الاحتياجات الأخرى ، بمعنى ان الاحتياجات الحيوية

تاتى فى المقام الأول ، بالاضافة الى انها تهيىء امكانية وجود الاحتياجات التالية بما ان هذه الاحتياجات الأولية لا تستغنى عن الوسائل المادية (من اجل المأكل والملبس والمسكن ...) وهى احتياجات لا يمكن ارجاؤها او تجميدها . وعدم اشباعها يؤدى فى النهاية الى الموت والى انعدام الحياة نفسها ، كما نها جامدة وغير قابلة للتبديل(٣) .

بهذا المعنى « تحدد الحياة الوعى » . كما اننا لسنا بحاجة لتحديد مدى اهمية العلم للمجتمع . فالعلم ضرورى لبقاء الجنس البشرى لأنه هو الذى يمكن البشر من السيطرة على الطبيعة واستخراج عناصرها الضرورية لوجودهم .

الأيديولوجية .. ماذا اقول عنها ؟ اهى فلسفة ، اخلاق ، دين، معتقدات ومذاهب سياسية قضائية واقتصادية ام هى فن ، شعر، اساطير وخرافات ونتاجات اخرى للروح الجماعية للشعوب ؟

الأيديولوجية اما ان تكون لها خواص الحامض المذيب والمفكك للعلاقات والروابط فيما بين الأجزاء او خواص الأسمنت الجامع والمنظم لأجزاء جملة المجتمع (او المجتمع باكمله) . تتبادل الممارسة الأيديولوجية هاتين الوظيفتين وبدرجات متفاوتة حسب تعارض الطبقات الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الأيويولوجية ليست كالعلم : بحثا عن الحقيقة . ان هدف او غاية الأيديولوجية ليست المعرفة ولكن خدمة الطبقات ولا تستمد اسباب وجودها من فحوى الشروح interpretations التى تقدمها ولكن من اشكالها باعتبارها ترجمة وتعبير عن احتياجات وتطلعات وطموحات تطالب بالاشباع(٤) . وهكذا فان الأيديولوجية يمكن ان تكون سلاحا خطيرا لهدم نظام اجتماعى قائم .

ان الممارسة الأيديولوجية للطبقة الثائرة تاتى بما نسميه الشقاق الأيديولوجى Ssission ideoligique والذى يكمن فى انفصال هذه الطبقة الثائرة وانصرافها عن قيم ورموز واشارات الطبقة السائدة ، وهى اللحظة الحاسمة فى اى عمل ثورى . ولقد راى جرامشى ذلك بوضوح حيث اكد على اهمية الكفاح الايديولوجى ليس بالشكل الجزئى من دعاية واثارة (تحريك) ولكن بالشكل العام من ارساء ثقافة جديدة تنتشر بها جملة الكثافة الاجتماعية(٥) .

لكن الأيديولوجية مداومة وتكامل وهى دعامة اى سلطة سياسية . كما انها تغلف بمادتها استخدامها المحتكر للقوة التى هى دائما وحسب قول ماكس ويبر Max Weber : «عائق فيزيقى شرعى»(٦) .
الأيديولوجية بشكل اشمل هى شرط من شروط سير اى نمط

انتاج واعادة تكراره . وماركس نفسه الذى اكد على الدور الأساسى للعامل الاقتصادى لم يفته ان يلاحظ فعالية الأيديولوجية ، وهو الذى وضح وجود الأيديولوجية وكذلك الممارسة الاقتصادية فى الراسمالية على هيئة « الفتشية » « الصنمية » Fetechisme والتى تسمح للوسطاء بمعرفة المعادل العالمى للتبادل والعلاقات الواقعية للانتاج(٧) .

لقد كتب جرامشى الذى اهتم اساسا بهذه المسألة قائلا « العلاقة المحددة لقوى المجتمع داخل بنية معرونة لجهاز الانتاج تضمنها (بمعنى أنها تصبح مستمرة ودائمة) بنية فوقية واضحة ، سياسية واخلاقية وقانونية »(٨) .

وبالفعل عن طريق ما هو ايديولوجى L'idiologique تدور عملية ادراج الناس كمحركين فى الممارسات الاجتماعية المختلفة فى المواقع المختلفة التى يحددها ويتقنها الانقسام الاجتماعى التقنى وعن طريق وضعهم فى قالب نفسى وثقافى واحد مع ما تتطلبه ادوارهم ومهامهم .

وتتكون عن طريق الأيديولوجية لدى هؤلاء المحركين « عادة » habitus بمعنى مجموعة دائمة من طرائق التفكير والادراك والتذوق والفعل والتى تعبر عن استبطانهم « للاستبدادية الثقافية » وهى ثقافة الطبقة السائدة ، وهى وظيفة يمكن وصفها «بالعنف الرمزى»(٩) لسنا هنا بصدد استشراك لا مبالى سلبى يمكن ان يحدث فى مجتمع بلا طبقات يتشكل من افراد كالذرات المتساوية كالتى يصورها علم الاجتماع الأمريكى السائد(١٠) الأثر الايديولوجى الذى يسبح فيه الجسم الاجتماعى لا يسمح فقط بتحويل الانتاج (الذى هو مظهر كمى) بل وبتسييره فى اتجاه محدد الا وهو اتجاه المصلحة المغرضة للطبقة السائدة (وذلك مظهر كيفى اساسى ايضا) .

هذا التكيف — ولتوضيح الأمور — ليست له اية صلة بنشر المذاهب وبالدعاية ، انه ليس بسجل للاجابات الجاهزة التى يجب ان يحفظها ويتذكرها المرء ولكنه نمط معين من الادراك والتفكير يتولد تلقائيا من مسائل راسخة فى العقل .

لماذا تمثل الثقافة مشكلة فى بلاد العالم الثالث ؟

— الوظيفة الأساسية للثقافة فى تلك البلاد مشوهة بشكل خطير ، كما ان هنالك اقلالا خطيرا من شان تاثيرها وفاعليتها . ان تشكيل النظام الراسمالى العالمى — الامبريالية — فى مركز معين وكذلك محيط معين لم تكن من نتائجه المباشرة عدم التوازن البنيوى فى المجتمعات المحيطة Peripheriques **على المستوى الاقتصادى فقط**

ولكنه احدث ايضا عدم توازن ثقافى يمكننا أن نعبر عنه بمفهوم « الازدواجية الثقافية » dichotomie culturelle . ان البلاد الراسمالية المتاخرة هى من الناحية الثقافية مفككة وغير مدمجة بالشكل الكافى .

ان القاعدة فى اى مجتمع من مجتمعات المركز هى ان تكون هناك مسافة تنصل بين الطبقات المختلفة للبنيان الثقافى وبخاصة بين مستوى الأيديولوجية الصريحة والرسمية لمفكرى ومثقفى الطبقة السائدة العضويين ، وبين مستوى الأيديولوجية الضمنية implicite التى تعبر عنها جماهير الشعب . الا ان هذه الطبقات تترابط فيما بينها بتدرج فتتسع تدريجيا من اعلى الى اسفل لتعطى للبنية الثقافية صلابة وتوازن . ويرجع هذا الى التقدم المادى للمجتمع الذى وازته بالموازاة تقدم ثقافى مهد السبيل امام القوى المنتجة ، ارجعة أنه امكن اكتشاف المصادر الأخلاقية والفكرية « للروح الراسمالية الحديثة » فى اوربا من خلال الموروث الأيديولوجى الأوربى(١١) .

بالطبع مع اختلاف فى الوتيرة لدى كل مستوى ، ومع ذلك فان التطور كان شاملا ومؤثرا على جملة المجتمع .

ويختلف الوضع فى المجتمعات المحيطة الافريقية والآسيوية والأمريكية الوسطى والجنوبية حيث تكتسب المسافة بين المفكرين والجماهير اتساعا فى عمق الهوة بين الاثنين حيث تنتفى امكانية مداواة ما يفصل بينهما لانه ليس فقط القدرة على التحريك والسيطرة على وسائل الانتاج العلمية والأيديولوجية كما هو الحال فى مجتمعات المركز، بل هو ايضا معرفة استيعاب مجموعة من الدلالات انتجتها مجتمعات غريبة عنهم على مدى قرون طويلة وهى بالفعل بالنسبة لشعوب فى معظمها لا تعرف الى الآن القراءة والكتابة بلغتها الخاصة تمثل اسرار عالم آخر وزمن آخر .

تشكل ثقافة العلماء والمثقفين والأيديولوجيين فى القارات الثلاث (آسيا — افريقيا — أمريكا الوسطى والجنوبية) قطاعا تابعا للخارج وبخاصة للعالم الراسمالى المتقدم ، فتلعب دور الرابط الذى يربط المجتمع المحيط بالمركز ، أما ثقافة الجماهير فتشكل قطاعا آخر يغذيه الموروث الثقافى القومى — وهناك علاقات بين هذين القطاعين ولكنها تعجز عن دمجهما فى بنية محكمة ومتكاملة ويشبه التقاء ثقافتين التقاء كوكبين عن طريق التلسكوب وقد كان هذا هو انطباع البعثة الاستكشافية الفرنسية ابان وصولها الى مصر عام ١٧٩٩ . ومنذ هذا التاريخ أصبح على الشعب المصرى أن يحقق فى عشرات السنين ما حققه الأوربيون منذ القرن الخامس عشر . فتوالت البعثات للخارج

وتترجم كميات من الكتب وتنشأ المدارس والمعاهد . وتشهد البلاد ظهور مجموعة من الصفوة المثقفة تنافس على قدم المساواة ساداتها الأجانب ولكنهم لم يستطيعوا ان يحركوا قلب وروح الجماهير العريضة والتى تنوء تحت ما يشبه المحاكمة الكافكاوية ولم يتمكنوا من ارساء العقلانية الجديدة التى اتت اليهم من الخارج . فنجد هذه الظاهرة المصرية الخالصة والتى تميز المنطقة المحيطة بالمركز عامة وهى عبارة عن « مجتمع يبنى نفسه من اعلى فى حين ان القاعدة تحاول جاهدة اللحاق بالركب بعيدا من الخلف ، بعيدا من أسفل » (برك)(١٢) BERQUE والبلاد التى تشمر فى وقت أو آخر عن ساعد الجد فى احيائها لمواضيع التاريخ يجب أن تمر بتجربة العجز الثقافى ، بما ان تلك هى وظيفة هذا الوجه غير المتناسق وغير المتوافق لبنيتهم الثقافية .

هذه المهام سواء كانت تحرر او انشاء قومى لا يمكن ان تدار حبدا الا بتحريك كل الطاقات : الواضحة والكامنة ، الظاهرة والمدنونة . هذه المهام لا يمكن ان تكون الا التعبير عن روح الخلق والنشاط لشعب باكمله قرر ان يتصدى بتأليف محكم لما يمكن أن يظل قدره المحتوم اى: الانحطاط المادى والروحى وهذا عمل عظيم يستدعى وصل القيم الثقافية الوافدة (exogenes) الضرورية بالقيم ، الذاتية (الداخلية eudogeves والتى مازالت مؤثرة وفعالة . وانصهار هذين القطاعين فى قالب ثقافى موحد لا يتأتى الا اذا تسلطت النظرية على الجماهير واصبحت قوة مادية(١٣) .

أما الجماهير فليس بامكانها ان تشارك — اذا افترضنا ان السلطة السياسية ترغب حقيقة فى اشتراكها — الا اذا احست أن كل ذلك يخصها وبالتالى تتحفز فى اعماقها وتتيقظ لديها دوافع عميقة . وهذا لا يتأتى الا اذا انطبعت القيم العلمية والأيديولوجية فى نفسية البشر بحيث تعدل من روحهم الجماعية "surmoi collectif" (١٤) .. هذا الوصل بين النسيج النفسى وبين التركيبات (البنيات) الاجتماعية هو الذى يشرح استبطان الضرورات الثقافية وفى المقام الأخير التأثرات والفعالية الايديولوجية . ليست الايديولوجية تبنيا واعيا ومتعقلا من جهة الجماهير لمقولة منطقية ولكنها فى الأصل استكشافهم وتعرفهم على تطلعاتهم واحتياجاتهم المعروفة واللاواعية بصورة او باخرى من خلال المحتوى المفهوم ضمنا خلف المعنى الواضح للمقولة .

وتأتى هذه الموافقة فى شكل رمزى ان وظيفة الأيديولوجيين المحترفين تكمن فى تحقيق وتوصيل هذه الترجمة التى يجرى التقليل من

شأنها عادة .. وهذا يتطلب منهم ان يكونوا جـزءا من نفس عالم الدلالة(١٥) Signifiance وبذلك فللبشر احتياجات ثقـافية واذا كانت هذه الاحتياجات تأتى فى المقام الأخير نظرا لشروطهـا المادية فذلك لا يقلل من ثباتها (كثافتها) ولا من ضرورة اشباعها ، كما انها تنبع من احتياجات أولية مادية بل ومن تعارضها — كالحفاظ على النفس والنوع والدوافع الحيوية والجنسية(١٦) .

لا يأتمر الواقع الثقافى عند الطلب بقـرار سـياسى ذلك لأنه مستقل ، ويؤثر عليه التحول الاقتصـادى بلا ريب ولكنـه تأثير غير مباشر ومعقد ولا يحدث الا على فترات طويلة لأنه لا يؤتى مفعوله الا من خلال الجوهر الكثيف للثقافة نفسها .

وقد اثبتت البحوث أن الثقافة تتكون على الأخص على المستوى الشعبى من طبقات متراصة وان تطورها تراكمى ، انه تراكم ثقـافى يختزن رواسب كل العصور حتى اقدمها(١٧) .

كيف تبـدو المسألة الثقافية ؟

ان ظاهرة الجلاء الاستعمارى decolonisation الذى بدأ فى منتصف القرن الماضى وازداد بشكل ملحوظ عقب الحـرب العـالمية الثانية يظهر لنا مدى سعة وصعوبة وتعدد ابعاد العمل الذى تواجهه اليوم غالبية شعوب الكرة الأرضـية . لم يكن الاسـتقلال الشرعى Bien vite l'independenee ds son acception juridique ne devait plus تتويجا لتنسيق أو تدرج ما (processus) ولكنـه اشارة لاحتمـال apparaitle Co le couronnewent d'r processus mais Co la Possibilite de son enclenchement بدئه (انطلاقه) .

ان دخول شعب فى التاريخ لا يمكن ان يكون الا تدبيرا (اخـذا على العاتق) على جميع المستويات(١٨) هو بمثابة (احيـاء) واسترجاع للجسم الاجتماعى فى جميع اجزائه كما انه لا يقف عند حد السياسة فقط بل يتعداها الى الاقتصاد بشكل خاص وكذلك الى الثقافة حيث ان هدف الاستقلال هو : استرجاع الهوية(١٩) . هكذا نجد فى مصـر على سبيل المثال أن البعد الثقافى يظهر من خلال الرفض العميق لمحاكاة الغرب التى نادى بها فى العشرينات وما قبلهـا صفوة المجتمع الاولـون والتى كانت تعتبر أوربا نموذجا يحتذى(٢٠) وكان التقـدم بالنسبة لها يكمن

فى الاقتراب من الأوربيين المتقدمين عنا والنقل عنهم ومحـــاكاتهم الى جانب اقتناعهم بأن مصر لا تمثل جزءا من الشرق ولكنها أساسا اوربية(٢١) الا أنه فى نهاية الثلاثينات مع طرح مسألة الأصالة الثقافية تشكل نوع من الازمة الأيديولوجية ازكت موجة قومية جديدة بلغت أوجها خـــلال ثورة ١٩٥٢

واتخذ عدد كبير من التنظيمات الجديدة كالاخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة الذى أصبح بعد ذلك الحزب الاشتراكى ، اتخـــذوا من الاسلام مرجعا لهم وكان هذا التحول فى البداية تلقائيا وصادرا بعيدا عن اجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية . ولكن كثرة الضغط ادت الى تحول اجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية من الداخل ونشـــهد سريعا مفارقة Paradoxal : فان الذين تغنوا قديمـــا بالليبراليـــة انسلخوا من جلدهم واتخذوا جانب الدفـــاع عن التراث الاسلامى واعلاء شأن التاريخ المـــاضى(٢٢) .

وكان الاسلام حصن الجماعة من غزو التغريب(٢٣) .

ليس صدفة أن تسلك ثورة ١٩٥٢ وفق هذه النزعة الشـــعبية الكثيفة والفعالة وايديولوجيتها لتركز على خصوصيتها ولتطرح فكـــرة محاكاة الغرب . وحين تطرق النظام بتأثير من تطور علاقات القوى على الصعيد القومى والدولى لم تطعن ـــ السـلطة ـــ فى صـــحة الافتراض السابق ولهذا ظهرت مقولة الاشتراكية « العـــربية » أو التطبيق « العربى » للاشتراكية(٢٤) كان مفهـــوم الثقافة انهـــا مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية على نفس مستوى السياسة والاقتصــــــاد وكان هناك تأثير متبادل يحكم علاقاتهم(٢٥) أما الاسلام فكان هـــو الدين والأخلاق الاجتماعية والهوية الثقافية فى نفس الوقت . وعلى ضـــوء الماضى تخيلنا المستقبل ، فكان ذكر تاريخ الوطن الذى صنعته المآثر والكفاح بهدف الى اشعال الخيال وانشاد الافعال وهدمها(٢٦) كما شاركت حركات تحرير أخرى فى أماكن مختلفة من القارات الثلاث ـــ آســـيا ، وافريقيا وامريكا الوسطى والجنوبية ـــ فى نفس الرفض للهيمنـــة الثقافية الأجنبية ، كثيرون منهم سقطوا اليوم فى المعركة ضد الامبريالية وسكت « صداهم المدوى » وتداعت حكـــوماتهم ومع ذلك ظهـــر فى أماكن أخرى من واصلوا الطريق ، ولاحت فى الافق موجة جديدة وتخلخل انساق الحديث المهيمن . وعلى حد قول زنبحلر : « ظل يؤدى دوره، يسيطر ويشكل معنى عبر أجيال متعددة ولكنه فى داخله يحمل بذرة الموت وتكمن فى قلبه شواهد دماره(٢٧) .

ونحن هنا بصدد اتجاه عام وشامل لكل من يريد أن يعقل الواقع ويعيد تشكيله فى بلدان العالم الثالث . هذا الاتجاه نادرا ما يتخذ غالبا عقلانيا(٢٨) وفى اغلب الاحيان يكون فى طور الحماس العاطفى المشبوب أو فى طور الشعارات السياسية ، كما انه ليس فقط من فعل قوى الاتجاه الثالث (عدم الانحياز) المنفصل عن الراسمالية والاشتراكية السوفيتية بل من الذين ينتسبون للغرب او للماركسية . لقد طورت الثورة الصينية تطبيقيا واجتماعيا المساحة الثقافية داخل اطار الاشتراكية الماركسية مقاومة الحيل المكبلة لدعاة التغريب occidentocentrisme و « الاقتصادية » economisme التى مازالت ترزح تحتها(٢٩) .

وقد اكد مشروع التنمية على بديهية الدور الأساسى للثقافة .

وكما هو مؤكد فان الاستقلال لا يصبح حقيقيا الا اذا تجاوز الشكلية الشرعية السياسية فانه من الواضح ايضا ان التنمية لاتصبح حقيقية الا اذا تعدت الفعل الاقتصادى الخالص .

يقترن التحرر بالبناء القومى من اجل احتواء وانجاح تحريك قدرات الشعب وبمعنى آخر الحل السليم للمسألة الثقافية هو فى اعادة التنظيم الثقافى :

عقدان مشتركان بين الأمم كانا يمكن أن يخصصا للتنمية وانتهيا بالفشل وها هو العقد الثالث ولا شىء يشير لانبثاق نزعة مناهضة لتغلغل التخلف والتأخر . ومازالت تتسع الهوة بين البلاد المتقدمة والبلاد التى ترسف فى تخلفها ، ويظل البؤس والمرض والمجاعة والموت النصيب اليومى لملايين من البشر(٣٠) أما الجبهة العريضة للبلدان التى اطلقت على نفسها انها تسير « على طريق التقدم » والتى نشطت فى عام ١٩٧٤ فى اطار « نظام اقتصادى عالمى جديد » ، فقد تشققت وانهارت . وما الأمثلة التى تشهرها من اجل اثبات امكانية الاقلاع وفق شروط مقننة لا تضلل الا من يرغب فى أن يضلل نفسه . وتوضح العديد من المعجزات الزائفة (فى العالم الثالث) اكثر عملية الانتقال البطىء للنظام الراسمالى العالمى لمرحلة او طور جديد يتميز بانتشار بعض قطاعات جهاز الانتاج من جديد مما يسمح بارتفاع نسبة الفائدة الى معدل عالمى يفوق الخيال .

وكم من تجربة تنمية نجحت بمعنى انها اصبحت متمركزة آليا avtocentres ومتكاملة integres كما تشهد على ذلك فى هذه

النمــــاذج امثلة انظلم الصارخة للاصلاح مع استدامة التبعية ونـذكـر ان ايران كانت من ضمن هذه الأمثلة ــ المضادة contre-Exempler التى اشرنا اليها .

وقد كانت الثـورة الايرانية فى ۱۹۷۹ ردا لاذعـا على هـذه المخـادعات كظاهرة رفض جماعى لشعب باكمله لنمـوذج التقـدم المفروض عليه من الخارج كنموذج عبث باحتياجاته الثقافية وعـدم مساواة اجتماعية وتبعية للأجنبى ، واعطت الثـورة المثـل علـى ان الحرية والتقـدم يتضافران اذا كان اساسهم التعبئة الشعبية(۱۱) والتى لا يمكن الا ان يكون عنصرها الأساسى ثقافيا .

ليس مصادفة ان يتعلق الموضوع اكثر فاكثر بتقـدم آخـر متعـدد الأبعاد .. هذا التقدم المتخلص من كل رؤية اقتصادية داخلية ومكتفية ذاتيا . واذا كان التقدم والتنمية المتمركزة ذاتيا لا يمكن له حقيقته الا ان يكون شعبيا . فان التنمية الشـعبية بدورها لابد ان تشـتمل على البعد الثقافى حتى يمكنها أن تستجيب للتطلعات والاحتياجات الحيـة للجماهير والتى تعبر عنها لغتهم ورموزهم جاعلة من هذه الدوافع قوى دافعة للتحرر ولنهوض الشعوب المستعبدة .

كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر ؟

لقد راينا كيف ان الواقع الثقافى يعبر بلا كلل ولا ملل عن وجوده الراسخ والمسـتقل بحيث يصـبح من الضرورى ان يدخل ضـمن استراتيجية اى شعب يهتم بالفعل باستقلاله وتقدمه . كما انتهينـا ايضا الا ان الاعتراف بوجود الواقع الثقافى بل والمطالبة بحمايته اصبح اللازمة المتكررة leitmotiv للذين يمسكون بجميع الأطراف .

لقد حان وقت الثقافة ، ولسوف يناصر الجميع من الآن فصاعدا تلك الهوية الثقافية بقدر ما هم ديمقراطيون او اشتراكيون . كمـا اصبحت الهوية الثقافية مفهوما غامضا وسط ضجيج التهليل المبهم ، لأنها تشتمل على معان متعددة ومختلفة بل ومتعارضة تماما ذلك لانه كما يفيد هذا السياج القائم فى تحرر الشعوب يفيـد ايضـا فى استمرار تبعيتها . وهو المستوى الذى توصلوا اليه حديثا عن طريق عمليـة المكاشفة مع الوعى فى فهمه المتدرج للواقع المعقـد وليس ببعيـد ان يتحول لاداة جديدة فى مشروع التغريب المتكـرر الذى ترتكز عليـه السيطرة والاستغلال .

لقد ذكرنا فى خطوط عريضة ما هى الثقافة والآن تبين ما لا تمت اليها بصلة . واجتماع التعريفين سيمكننا من تحديد دورها ومدىقوتها فى صنع التحرر .

الثقــافة ليســت كتلة متماثلة

على المستوى المورفولوجى « اى تقسيم الاشــكال » تشــتمل الثقافة كما قلنا سابقا على تركيبتين عامتين : العلمية والأيديولوجية واللتان تدخلان فى علاقات كثيفة ومعقدة . وتتضمن هذه المجموعات بدورها مجموعات متفرعة منها . بالنســبة للايديولوجيــة فهى تغطى قطاعات خاصة ومتميزة كالسياسة ، الاقتصاد ، التشريع ، الأخــلاق ، الدين ، الفلسفة ، علم الجمال والجنس ... وغيرها ولا تتطور هذه الكيانات entites المتعددة بنفس السرعة ولابنفس الأسلوب،وكما ينطبق قانون التطور غير المكافىء فى جميع المجالات ينطبق هنا ايضا .

ومن ناحية الجوهر تتسم مادة هذه الكيانات بعدم التجانس ذلك لأن موقع الثقافة فى الحقيقة ليس خارج المجتمع الحى ولكن فى القلب منه حيث تلتحم فى علاقة وثيقة مع طبيعته المتعددة والمركبة . فالمجتمــع ليس احادى الشكل ولا يتكون من وحدات متماثلة من الأفراد ، ففيما بينها وبين المجتمع تتخذ مختلف المجموعات الاجتماعية بما فيهــا من افراد مكانها : جماعات ، طبقــات ، فئات وعلى الاخص الطبقــات الاجتماعية . لقد تطبعت الأيديولوجية وكذلك العالم بالطبقات وصراعها ولهذا نلاحظ تعدد الاتجاهات والتيارات الفكرية وتعارضها مع بعضها البعض .

لا نجد أبدا فى نفس المجتمع تفسيرا واحدا للدين والأخلاق ولا فلسفة واحدة ولا مقياسا واحدا للجمال وما نجده هو سيادة تفســير وفلسفة ومقياس معين . لأنه فى حقيقة الأمر تختلط الأيديولوجية بشكل معقد مع مصالح الطبقات حيث تصب صراعاتها فى قالب خاص . ومن هذا المنطلق نتحدث عن قهر وغلبة السطوة الأيديولوجية وسيطرتها وعن السيادة الثقافية . وتمتد فاعلية السيطرة والسيادة الى حــد ضم الأيديولوجيات الفرعية المختلفة اليها . ومن هنــا يتضح لنــا أن الثقافة اذا كانت موحدة داخل اطار كلى الا انها مع ذلك تظل متعارضة وغير متجانسة .

اما السيطرة فتفسر بامتلاك الطبقة السائدة لوسائل الانتــاج

العلمى والأيديولوجى ومدى قدرتها على السيطرة عليها وادارتها عن طريق « مثتفيها العضويين » intellectuels organiques كما اطلق عليهم جرامشى هذا الاسم بكل دقة .

ولا تستبعد جماهير الشعب من امتلاك وسائل الانتاج المادية فقط وتستفل بالتالى بل وتحرم ايضا من امتلاك وسائل الانتاج الثقافية والنتيجة هى تغريبها وتزييف وعيها ولا تنمى القاعدة العريضة من الشعب اية ممارسة ايديولوجية ولكنها تظل فى حالة طبيعية temps „normal„ تتفق مع حالة اعادة انتاج النظام الاجتماعى القائم ــ منزوية ذابلة ، هامشية ، عاجزة وتابعه .

كما أن الثقافة ليست كذلك مثل كتلة الحجر الواحدة ، لانها لا تتشكل فقط من العناصر الداخلية الذاتية ولكن من العناصر الخارجية ايضا ذات نسب يمكن تقديرها . وذلك لسبب بسيط ان العالم لا يشتمل على مجتمع واحد وحيد ، ولكنه يحتوى على حشد من المجتمعات تبادلت فيما بينها منذ فجر التاريخ الاتصالات المختلفة مادية وروحية ..

ــ الثقافة ليست نظاما متقوقعا على نفسه ولا يجب ان تكون كذلك . وكل ثقافة تستفيد من تبادل الافكار الذى يهىء فى الوقت المناسب تقدم الجماعة الاجتماعية التى تفرز تلك الثقافة ويستوجب هذا تعادل طرفى العلاقة بحيث تستطيع اى جماعة انسانية ان تستفيد من المجتمعات الغربية عنها(٢٢) اما اذا تخطت العلاقة هذا الحد وفقد احد أطراف العلاقة وضعه كشريك متساو على قدم المساواة فان الانفتاح على المجتمعات الأخرى يصبح بلا جدوى ويصبح نافذة خادعة . ويصل هذا التفاوت والخروج عن خط السير مع الوقت الى حد تستحيل معه اية تبادلات بين الثقافة المحلية والخارجية .

لا يجب ان ننخدع اذا تعادلت جميع المجتمعات وثقافاتها واذا لم تعن مقاييس الانتاج والربح الراسمالية اختلافا فى تصنيف الثقافات الى « رفيعة » و « هابطة » . كما ان قضية التصور الميكانيكى لتطور المجتمعات وبالتالى التطورية الحديثة(٢٣) evolutionisme moderne لا يجب ان تحجب عن انظارنا واقع التطور فى حد ذاته ونتائجه ، فالتطور قائم ومستمر سواء فى الاتجاه الصحيح او فى الاتجاه الخاطىء ، للأفضل او للاسوا ويشكل قانونا اجتماعيا لا جدال فيه(٢٤) بامكاننا ان نرثيه وندينه بالطبع ونبكى العصر الذهبى الذى مضى لكن كل هذا لا يفيد

الحاضر فى شىء الا اذا أزكى مشروعا للمستقبل يضمن استعادة جنة عدن المفقودة .

وما من مجتمع يبقى بعيدا عن تيارات التبادل الواسعة الا ويتحول لمعمل انثولوجى اجتماعى لاوربا وامريكا ، ويعجز عن مسايره واقع العالم الحاضر حتى مشاركته تتم عن طريق الاخرين الذين يستمعون لصمته . ولا يبقى هذا الصمت فى صمته هو بالصمت ولا هو جوهرى ايضا فيها او المناقشات التى تدور فى هذا الصدد لا معنى لها .
لأن ما يعيبه حقا هو عدم الادراك بأن التطور يلحق بالبشر والأشياء منذ الأبد وكذلك عدم القدرة على مواجهة الغزاة بنوع من المعرفة يمنعه من أن يكون هدفا ومأربا لهم .

الثقافة المتقوقعة والساكنة يقل شأنها كلما ثبتت فى تكراريتها . فى حين ان ما يميز اية ثقافة ذات قيمة هو عدم جمودها .

الثقافة ليست عالما ساكنا

ياخذ التطور بالمجتمعات وثقافاتها ليسمح لها بالاستجابة لالحاح واقع متبدل باستمرار ولا يملك الا التطور والتغير . من هنا فليس هناك ما هو أكثر خطأ من العودة للمظاهر كما حدث على الأخص بالنسبة للبلاد الاسلامية . لأن الاسلام فى الحقيقة ليس متطابقا أو متماثلا عبر العصور(٣٥) فالتراث الاسلامى تتخلله و يتأثر بجميع التقلبات التى تؤثر على البنية الاجتماعية ، كما انه متفتح على المعاصرة Contemporoneite وكأى تراكم ثقافى يتكون من طبقات متراصة فوق بعضها يرجع اقدمها الى العصر الجاهلى .

اذا كانت الثقافة لا تستطيع ان تكون موازية جامدة بالرغم من أن لها وتيرتها الخاصة فى التطور فان فى ذلك خيرا حتى تساير خطوات الوقائع الاقتصادية وتكفل المواءمة والتوافق اللازمان .

الثقافة ليست منفصلة عن الاقتصاد ومن العبث تصور ثقافة اى مجتمع كما لو انها لا تتأثر بالواقع الاقتصادى ، اى وبدقة اكثر على مستوى قوى الانتاج ومستوى طبيعة علاقات الانتاج لأن هذا معناه ان تكون ثقافة على هامش المجتمع وتتحدد عدم هامشيتها بحجم القيمة المضافة الاجتماعية المحققة ونوعية العلاقات بين افراد المجتمع(٣٦) وحتى لو استبعدنا مفهوم وجود علاقات ترابط حتمى فى التحليل الاخير

بين الجانبين الاقتصادى والثقافى(٣٧) فلا مناص من التسليم بوجود علاقات تقابل أو توازٍ بينهما . والمجالات التى يرى من خلالها هذا التقابل يمثلها العلم بتطبيقاته التقنية والايديولوجية الاقتصادية .

لذلك فان كافة المقارنات بين الثقافات ، وكل مفهوم عن وجود تكامل بينها ، كل « حوار بين الحضارات » لابد ان تاخذ فى الاعتبار حتى لا تكون عقيمة ان التقافة غير متجانسة وتحمل بطبيعتها عناصر صراع ، انهـا مفتوحه للمؤثرات الخارجيه ، انهـا فى حاله تطور دائم ، وانها مرتبطة عضويا بمستوى قوى الانتاج وطبيعة علاقات الانتاج .

على اى ارض واقعية تطرح مسألة الهوية الثقافية ؟

هناك اليوم خط فاصل بين فئتين من الشعوب : هؤلاء الذين توسعت لديهم القوى الانتاجية بشكل مدهش داخل اطار العلاقات الراسمالية للانتاج وهؤلاء الذين لم يدركوا بعد هذا النوع من التوسع.

اذن هناك شعوب متقدمة وأخرى متخلفة . ولكننا اذا اكتفينا بهذه الملاحظة نكون قد اغفلنا شيئا هاما واساسيا ؛ فالواقع ان الناتج الراسمالى من التحام مجموعة من العوامل والتى نشأت للمرة الأولى فى جزء صغير من الكرة الأرضية — اوربا الغربية — ما لبث أن منع وعوق حركات التطور المماثلة والممكنة فى اماكن اخرى .

منذ البدء وحتى يومنا هذا تم ازدهار الراسمالية داخل بنية ثنائية تأسست على محور متقدم ومحيط متاخر يكرر تخلفه تحت اشكال متجددة مما يسمح بتأبيد التقدم المحورى .

التقدم والتخلف هما وجها نظام التبادل العالمى غير المتكافىء .

البلاد المتاخرة هى اذن وبدقة اكثر دول راسمالية تظل متخلفة بحكم تبعيتها للنظام ويظل بالضرورة نموها الراسمالى غير مكتمل وكسيح بمعنى التبعية والطاعة للتعليمات الواردة من الخارج والنابعة من المحور . وتبقى من ثم آثار ما قبل الراسمالية ولكن مسيطرا عليها بمنطق راس المال(٣٨) وتبعيتهم الاقتصادية والقومية غير مكتملة مما يؤدى الى سلسلة من التخلخلات والتى من ضمنها عدم التوازن الثقافى الذى سبق ان تحدثنا عنه .

ويمكننا أن نميز بين قطاعين :

الأول : يتمثل فى اجهزة الدولة القمعية والايديولوجية وكذلك فى

المشروعات الخاصة او مشروعات الدولة وايضا فى البنية التحتية للتعليم العلمى والتقنى .

ويعيد هذا القطاع انتاج ايديولوجية وثقافة الراسمالية المركزية تحت اشكال مرؤوسة وثانونية تنقل قيم المجتمع الاستهلاكى لاستخدام المجتمعات المتاخرة . ويشكل هذا القطاع احد الروابط المتينة التى تربط هذه المنطقة المحيطة بمركز النظام .

الثانى : اكثر سعة وغير قياسى ، يعيد انتاج قيم الثقافة المحلية ثقافة ابن البلد unlture autochtone وتنحصر فى الأجهزة الثقافية والأيديولوجية التقليدية او الشفاهية والطرق الصوفية والحركات الاصولية الدينية والممارسة الأيديولوجية الضمنية لجماهير الفلاحين العريضة ... الخ وبالرغم من أن هذا القطاع يعتبر اكثر اهمية من ناحية الكم الا انه ليس سائدا .

وعند التحليل يظهر لنا قطاع الثقافة القومية غير متجانس ومتناقضا ويتخلله من جانب الى آخر صراع ايديولوجى طبقى فى اشكال غالبا ما تكون غير واعية او نصف واعية .

يمكننا من ناحية ان ندرك ان الأجهزة الرسمية المنشاة لكى تتكلم باسم هذه الطبقة لكى توجه طاقتها المتفجرة والتى من وظيفتها (مهامها) ربط الثقافة القومية بالقطاع الأول « العصرى » يغذى تحت ستار التعلق المهووس بالرسميات والمجاملات بالضرورة فى القطاعات العريضة من الجماهير المناخ اللازم للخضوع حيث ترسخ قيم ايديولوجية الاستهلاك الراسمالية ، وهو بمثابة تامين وعنصر احترام تكتسبه فى الداخل الطبقة المحلية السائدة والمرتبطة عضويا بالنظام العالمى والأوضاع المحيطة تحت هذا المظهر الخادع ليست الثقافة القومية الا خداع قوالب فارغة تبيح كافة اشكال الدجل .

من جهة اخرى وهو المظهر الاصعب فى فهمه من الناحية التجريبية التطبيقية .. ولكنه يعتبر الأكثر اهمية : تتخطى الثقافة القومية هذا القيد الشرعى الضيق وتعبر عن نفسها بطلاقة وعفوية فى اتجاه آخر يتعارض تماما مع الاتجاه المفروض عليها من اعلى ومن الخارج .

وينتج عن هذا الوضع سيطرة غير مستقرة وغير مكتملة لايديولوجية الطبقة السائدة غير الثابتة وغير الدائمة كما انها ليست

نهائية ومعززة كما هي في مجتمعات المركز ، الى جانب غياب تجدد الثقافة المحلية والتى لا تقدر فى ابهى صـــورها على عمـــلية الهـــوية المحاصرة والمهددة . وتنحصر قدرتها السلبية وغير الايجابية فى اعاقة ومقاومة مشروع التغريب . ولا تتبناها قوى اجتماعية صاعدة تميل الى خلق عالمها ، ولا تمتلك التقدم العلمى الحاضر ولا تطرح اى خيار للتصدى للضياع المادى والثقافى .

داخل هذا الاطار الثابت تتحدد عملية الحفــاظ على الهــويات الثقافية لشعوب العالم الثالث وتقدمها ، اطار يتسم بسيطرة الثقافة الغربية بأشكالها الراسمالية .

نحن لسنا بصدد جدال لا تاريخى وغير محصور من قبل المثقفين ولكننا بصدد محــاولة **مجانسة وتوحيد** الهويات المتعددة للبنية الثقافية لهذه البلاد وهى أيضا محاولة لاعادة توازنها حتى تعود من جـــديد ديناميكية وخلاقة . من هذا المنطلق فالبنية الثقافية تشكل بعدا لا غنى عنه لاستقلال فعلى ولتنمية حقيقية .

من اجل تحقيق هذا الهدف فان اول سؤال يجب ان نطرحه هو: **ماذا نفعل فى مواجهة هذه السيادة التغريبية المخادعة ؟ وكيف نبـــدا التطور التاريخى لعملية التاصيل** desalienation

والتطرق للمسالة الثقافية يفرض علينا اجابة . ولنتكلـــم عن الاصالة l'essentialisme والتى تفضل وفق ميولها امـــا « الدين » على اساس انه نظام محكم مستقر بعيـــد عن الجدليـــة الاجتماعية واما « السلالة » **او الأصل . وقـــد اتيحت لنـــا الفرصـــة للاشارة الى فهم الاسلام على ضوء هذا الراى . وفى مقـــابل هـــذا الانسان الاسلامى نجد نماذج اخرى**(٣٩) .

يتعذر اختزال الحضارات داخل هذا المفهوم(٤٠) أما الاختلافات بين الثقافات فتظل جامدة وابدية وتبدل الثقافات فى ظل هذا المفهوم يعتبر فقدانا لنقائها وحطا من شأنها ، بالطبع فان للعوامل الجغرافية من موقع وطقس وتضاريس ونمو نبـــاتى ، تاثيرا فى تكييف وتشـــكيل الثقافات . وتخلق هذه العوامل بشكل ملموس الارضية الواقعية التى يحيا فوقها المجتمع الذى تاخذه فى الاعتبار ويفرز على اساسها ثقافته . **ومع ذلك فان هذه العوامل ليست متفردة ولا قاطعة . منذ آلاف السنين وهذه الظروف لم تتغير بصورة محسوسة وهذا لم يمنع التاريخ من**

الاستمرار ولا نفس المجتمعات من مشاركة حضارات مختلفة ومن افراز آخر من ثقافه ، وحاتت هناك مبادىء مصريه وعقائد أساسية أن تساير وتتكيف دائما مع الانبثاق المستمر للواقع المتجدد .

ولهذا فان الاصالة تعنى بالضرورة عودة للوراء فى اتجاه هذا العصر المفصل المنتقى من الماضي حيث وصلت « الذات الاصلية » الى اوج شكلها الامثل . ولكن هل بامكاننا التقهقر فى الزمن ؟

تطور المجتمعات مطرد ومستمر بلا توان وهو تقدم قوى انتاج هذه المجتمعات وعلاقات انتاجها ، ويحدده الانتقال من نمط قوى وعلاقات انتاج سائدة الى نمط آخر ومن نمط انتاج سائد الى نمط آخر يسود . اى مجتمع تتعدد انماط الانتاج فيه ولكنه يتسم بسيادة واحدة منها .

تحيا البلاد التى تقع اليوم فى منطقة التقسيم الدولى للعمل تحت سيادة نمط انتاج معروف الذى هو نمط الانتاج الراسمالى ، ومن الوهم واليوتوبيا — بكل المعنى السيء للكلمة — تحقيق ارادة شيء آخر ولا يتاتى ذلك الا فى الخيال ومن المستحيل ما تنادى به الأصالة من العودة الى المجتمعات البدائية مجتمعات ثقافة ما قبل الراسمالية . لقد فات الآوان .

رفض منطق راس المال بالنسبة لشعوب العالم الثالث لا يمكن ترجمته الا باتخاذها خطوة للامام بقصد تجاوز الراسمالية وتملك ما لديها وما تحصل عليه وعلى اساس المستوى الذى وصلت اليه قوى الانتاج ، بمعنى آخر عن طريق الخيار الوحيد الحقيقى الذى تشكله الاشتراكية . ونضيف على الفور بان تبنى الفكر الاشتراكى لا يعنى باى شكل من الاشكال بالنسبة لهذه الشعوب اتباعا لنموذج خارجى آخر ولا يعنى تبديل محاكاة باخرى . ولكن على العكس ، زيادة سرعة ايقاع الدينامية الثقافية ومنحها القدرة المادية للابداع والخلق، لان الاشتراكية ليست فقط اقتصادا وسياسة ولكنها ايضا وبمقياس واسع جدا ثقافة . الاشتراكية يجرى تخيلها وبناؤها بشكل واسع . وبناء الاشتراكية لا يتم الا اذا اتخذ اشكالا خاصة ينفرد بها كل شعب بشكل يتوافق مع ثقافته القومية .

ولا يجب ان ننسى ان « نمط الانتاج » هو تصور نتج من تجريد نظرى لا نصادفه فى الحياة العامة ، نمط الانتاج ليس له وجود مادى

وتجريبى الا تحت اشكال متنوعة ومتعددة حسب الصفات الخاصة لمجتمع ما او تشكيل اجتماعى .

هذه المجتمعات التى تنمو فيما بينها بلا تساوى تشكل اشكالا خاصة من انماط الانتاج عبارة عن تجمعات وتراكيب غريبة الأطوار وفى ضوء هذا المعنى فان ايا من هذه المجتمعات وهذه الثقافات لايوجد له مثيل . المجتمعات والثقافات منفردة واوحدية ولكنها مع ذلك وبالرغم من اشكالها المتماوجة والخاصة تشترك معا فى حقائق عامة توحد بطريقة محددة مستوى قوى انتاجها وطبيعة علاقتها الانتاجية .. وهكذا يلتقى العام vniversel جدليا بالخاص Particulier او بمعنى ادق أن الخاص يعبر عن العام **والوحدانية الاساسية لها وجود حسى داخل غزارة التنوع .**

اذا اعتبرنا اذن ان التراكم الثقافى لمجتمع ما الشبيه بجبل من الطبقات المتراكبة المطابقة لعصور متعاقبة وفق النموذج الأركيولوجى فان خصوصية اى ثقافة لا تكمن فى احد هذه الرواسب ولكن فى نمط العلاقات التى اقامتها ومازالت تقيمها هذه الطبقات التراكمية فى تكيفها مع المعاصرة والواقع الثقافى . يمكن ان ينشأ اذن نمط ارتباط عضوى بين الثقافة ككل من جهة واحد الاصطلاحين الذين يمكن الاختيار من بينهما الآن : الراسمالية او الاشتراكية ، ومن جهة اخرى ..

لماذا الاشتراكية هى التى تعيد للهوية الثقافية حيويتها ؟

لقد لاقت مبكرا جدا القيم التى تروج لها الثقافة الغربية المهيمنة رفضا وعدم قبول من جانب الشعوب المحيطة حيث عبر مثقفوهم عن ازمتهم وعدم رضاؤهم العميق . فى مصر ، منذ الثلاثينات ندد المثقفون بالعقلانية الغربية وعجزها عن تهدئة اضطرابات الروح وتحقيق سعادة الانسان والاتحاد بما هو كونى .

لقد كون طه حسين العظيم اطروحته عن الادراك الثنائى الذى تتصف به الشخصية العقلانية ، الباحثة ، الناقدة ، المحللة وتلك التى تتصف به الشخصية الشاعرية المتمتعة الراغبة . لقد قال فى كلمات وجهها للأجيال الشابة : « اعلموا أن العقل ليس هو كل شىء وان الناس تمتلك مواهب اخرى لا تقل حاجة عن العقل فى تغذيتها واشباعها(٤١) . وفى السنغال يطرح ليوبولد سنجو فى مقابل العقل الغربى الاستدلالى التحليلى ، الملاحظ ، النفعى ، العقل الزنجى ــ الافريقى الحدسى الانفعالى الذى يحركه الاحساس بالمشاركة والاتحاد(٤٢) .

لم يعد رفض هذه الهيمنة الثقافية من قبل الشعوب المحيطة فقط ، بل انتقل الى الدول الراسمالية نفسها حيث نشهد داخل سياق الأزمة الاقتصادية الراسمالية ، طعنا وتشككا فى نموذج التنمية ونمط الثقافة الذى يربط هذه الدول بالمركز . روجيه جارودى يتحدث عن « حضارة فى مأزق » ويشنع على التفكير الآلى ، التقنى ، الصانع للأدوات والمحركات والثراء والاكراه الاجتماعى ويصفها بالعقلانية العاجزة والتى هى اساس البربرية الغربية التى تؤدى الى ثراء الأقلية مقابل بؤس اغلبية شعوب العالم والتى تؤدى ايضا الى الاسراف الجنونى فى الموارد والى التخريب المنظم للبيئة الطبيعية والى الاحباط المستمر فى مجتمعات يحرم فيها عدد كبير من المواطنين من الاستمتاع بما يدعو اليه النظام ، والى التهديد المحتمل بالفناء الشمولى . وتظل ابدا حياة الجنس البشرى وبقائه مهددين .

ولجارودى ان يبحث فى حكمة الثقافات الغير اوربية عن عناصر الشقاق والتحول الموسوم باعادة تقييم الايمان والاسطورة واليوتوبيا والشعر(٤٣) .

ويجب ان ننتبه جيدا الى ان ما يحتج عليه هذا الرفض الواسع ليس هو الثقافة الأوربية او الغربية عموما ولكن بالأدق الثقافة الراسمالية التى ازدهرت فى الغرب ، انه رفض لحضارة المجاعات والسرقات والمنافع(٤٤) . ولذا فانا ادعو بان لا يستهدف الرفض الفكر فى حد ذاته ولكن القالب الراسمالى للفكر وادعو ايضا الى عدم تقليل شأن العلم فى حد ذاته ولكن العلمانية من علم العلمانوية (العلمانية المشوهة) Scientisme ، اى الوضعية Positivisme والتى اعتقد مؤسسها انه وجد قانون التطور الفكرى للبشرية والذى يبلغ اعلى مستواه فى « التميز العقلى » الذى هو من خصائص الروح الايجابية ، وهى حالة لم يعرفها الا الجنس الأبيض وحده اما الأجناس الصفراء والسوداء فهى لم تتعد بعد الحالات اللاهوتية والميتافيزيقية(٤٥) .

التفكير الايجابى او العلمى هو من خصائص الراسمالية الظافرة التى تطالب بالنظام والتقدم — الكمى — والتى تؤمن بامكانية تطبيق مناهج العلوم الطبيعية فى المجتمعات . وما يشين هذه النظرة هو المفهوم الراسمالى المثالى للتقدم والذى أصبح برعاية اوجست كونت Compte ومل Mill كميا خالصا وتقنيا تماما وتجاهل جميع الاهتمامات الكيفية « الانسانية » كما يقول هربرت ماركوز بمعنى التى تتعلق بازدهار الانسان فى كمال امكانياته وملكاته .

انها ثقافية اتخذت لها من الانتاجية Productivite قيمة عليا وحولت الاكتفاء والاكتمال الشامل الحر للانسان وكذلك سعادته الى وعود لا تتحقق ابدا . تكييف الاحتياجات ، خلق احتياجات مزيفة ، التخريب ، الاسراف ، الاستهلاك الزائد للبعض والجوع للبعض الآخر ، التلوث ، اتلاف الطبيعة ، كلها ليست الا مظاهر واضحة لمنطق راس المال والملكية التى وصلت الى حد الاستبداد والتسلط(٤٦) .

وهنا ينتشر التغريب فى جميع المجالات ويهيمن على دهاليز الحياة اليومية . كل انسان ، كل نشاط ، كل حاجة حقيقية كانت او خيالية تجرفها دوامة الملكية ويعيد الأفراد تقسيم انفسهم على ادوار نموذجية مقننة(٤٧) .

لقد اشاد اوجست كونت بالخيال الخالص الذى يفقد كل سلطة للعقل عليه ولا يخضع الا للملاحظة والتأمل(٤٨) .

التبعية هى دليل على الترتيب الهرمى للقدرات البشرية المقسمة الى قدرات عالية ــ العقل فى معناه الانتاجى ــ وقدرات اقل شأنا ــ الحدس والشعور ــ الا ان هذه الايديولوجية لا تمثل كل الثقافة الغربية . فهناك اتجاهات اخرى الا انها هى الأيديولوجية السائدة . اسطورة اورفيه ونارسيس فى مواجهة اسطورة بروميتيلوس الاهتمام بعلم الجمال والفن لدى كانط وبالأخص لدى شيلر ، يشهد على ضرورة الخيال والحدس والاستمتاع(٤٩) .

وكذلك نيتشه بالرغم من ازدواجياته وكذلك بالنسبة لماركس الذى فى رايه أن الصفة الانسانية الخاصة تفصح عن نفسها عن طريق « النشاط الحر والواعى » بالانسان فى علاقته بالعالم(٥٠) بالطبيعة وبالبشر وتحكمه احتياجاته . ويفرق ماركس بوضوح بين الاحتياجات الأصلية الحقيقية والاحتياجات الوهمية ، الخيالية ، التغريبية . يدين ماركس التغريب ويحيل جذوره الى الراسمالية لأنها هى التى تفرغ الانسان من مادته الانسانية وتشوهه وتجعل منه « حطام انسان »(٥١) .

فى النهاية اقول ان التطور الذى عرفته الاشتراكية السوفيتية يؤدى بنا الى التفكير بأن هذا هو المصير المحتم لأية اشتراكية اخرى ، فمن السهل الطعن فى الاشتراكية على ضوء السوفيتية ، لكن الاشتراكية ليست صورة أخرى للثقافة الراسمالية ، انها البديل الوحيد لها ، واذا كانت الاشتراكية السوفيتية قد انفتحت على نوع آخر من الانتاجية ، فهذا ليس لأنها اشتراكية ، ولكن لأنها ليست اشتراكية بالقدر الكافى .

الاشتراكية ليست تغييرا للحكومات ولا بعض التاميمات ولكنها فترة تاريخية كاملة تفصل بين عصرين من البشرية . والشعوب لا تتقدم الا عن طريق تجارب صراعاتها والفشل المتكرر وسلسلة خيبة الأمل المرة ، كل هـذا يزيد من وعى الشعوب ويقوى من امتلاكها لأقدارها ومصائرها حركات الجزر بالأمس تمهـد لحركات المد غدا و بالفعـل فان التيارات العظيمة فى التاريخ تصنعها الأمواج المتلاحقة(٥٢) .

تسمح الاشتراكية لشعوب أطراف النظام الراسمالى ، بتحمل التقدم العلمى والفكرى مرتبطـا بالانطلاق الكبير لقوى الانتـاج وتكفل امكانية التغيير فى علاقات الانتاج ، ومن هنا فهى تتيح الظروف اللازمة لبدء عملية اعادة روح الانتماء للناس ، كما تسمح الاشـتراكية لهذه البلاد باجياء ثقافتها القومية(٥٢) .

واذا كانت قادرة على هذا فذلك لأنها جديرة بمد جذورها وبالتالى الارتباط بتقاليد تعود الى عصور ما قبل الراسمالية والتى مازالت كامنـة فى هذه المجتمعات بسبب تطورها الراسمالى غير المكتمل ، كمـا أن هذه الثقافات تقتسم مع الاشـتراكية مجموعة هامة من المقترحات الثقافيـة ولنذكر على سبيل المثال : رفض الفردانية individualisme المسعورة، الجشعة وتذكار تضامن المجتمع واعـلاء شأن الاعتبـارات الأخلاقيـة والمعنوية غير النفعية ، وحدة ظواهر الايمان الجماعى والانجرافـ القوى وراءها . كما نجد لدى الجماهير تراث من الصراع الشعبى وكذلك تيارات تقدمية متصارعة فيما بينها تحملها الفلسفات التقليدية (كالجدلية العينية والعقلانية الاسـلامية) . عن طريق نجاح هذا الالتحام سـترتبط الأصالة بالمعاصرة لكى تتحقق الاحياء الخلاق للهوية الثقافية القومية حتى تقترن بمتطلبات الحاضر ويحـدث التجانس الثقافى على مسـتوى كل الرقعـة الاجتماعية .

وفى ظل نظـرية الاشتراكية العلمية يمكن للثقافات ان تتحاور وتتبادل فيما بينها لتدرج المعطيات فوق الأوربية donnees extra europeennes **وتتخلص من تمركزيتها الأوربية التى ما زالت تكبلها .**

ويقول الدسـتور الجزائرى الصـادر فى يونية ١٩٧٦ ان : بنـاء الاشتراكية يتطابق مع ازدهار القيم الاسـلامية » .وكذلك ايضـا جمال عبد الناصر قبل ذلك بأربعة عشر عاما ، حـاول ان يربط فى دسـتوره الاشتراكية التى ارادها «علمية» بالتراث الاسلامى،وعلى نهج جمال الدين الأفغانى ومحمـد عبده وخالد محمـد خالد ، خطط جمال عبد النـاصر

تفسيرا ثوريا للاسلام تعارض مع رؤيته الرجعية السائدة . ان التمييز الرئيسى كان بين جوهر الدين الذى هو تحقيق سعادة الانسان وحريته وتساوى حظوظه وبين استخدام الدين من اجل اهداف خادعة تقديس وتعظيم الله مرجعه الى الجهاد من اجل الحرية والمساواة ومقاومة الامبريالية والاقطاعية والراسمالية . وعلى ضوء هذه الرؤية فان الشعب هو الذى يجسد ارادة الله على الأرض. الملكية هى وظيفة اجتماعية و « الحرب المقدسة العظيمة » تكمن فى مناهضة المنفعة الانانية .

فى ظل وجهة النظر هذه فقط ، يمكن ان نستعيد « الجهاد » اى الاجتهاد فى تقديم وقائع مستحدثة فى روح الاسلام حسب المبدا المنهجى « للمصلحة » كما وضعها محمد عبده ، اى بمعنى التكيف الخلاق المتفق مع الوقائع المعاصرة ومع العقل .

وبدلا من ربط تطلعات الجماهير العريضة بمعطيات الساعة ، لا تملك حركة المطالبة بالأصالة الثقافية الا الغوص فى الغريب والشاذ L'exotisme والفولكلور والمناظر الأخرى السياحية ، مما يجعل هذه البلاد صالحة لتعزيز تجانس الثقافة الراسمالية العالمية ليتفاقم التحجر الثقافى المطلى ◼

ترجمة : عايدة لطفى

هوامش :

١ — مفهومنا للايديولوجية لا صلة له على الاطلاق بالمفهوم الضيق والمقتصر على الأيديولوجية/المذهب الناشىء من قبل بعض الافذاذ . الايديولوجية بالنسبة لنا هى تملك للواقع عن طريق نهج عقلى خاص لا ينفصل عن الواقع وضرورى لجميع الممارسات الاجتماعية . انتاج الايديولوجية واعادة انتاجها تاتى عن طريق كافة الناس (منتجون تلقائيون) . الصياغة وحدها بمعنى وضعها فى قالب معد هو ميزة المفكرين الايديولوجيين (منتجون متخصصون) . الايديولوجية ضمنية implicite اكثر منها واضحة explicite لا واعية اكثر منها واعية ، واجتماعية اكثر منها فردية .

انظر ، اشكاليتنا ، فايز بيكتاش : الناصرية ، ايديولوجية سياسية رسالة دكتوراه الدولة فى العلوم السياسية ، جامعة باريس ١ ، السوربون ١٩٧٧ .

حول مفاهيم الثقافة والحضارة ، انظر : جان جازنوف : عشر مفاهيم كبرى لعلم الاجتماع ، باريس ، اوسوى ، ١٩٧٦ من ص ٣١ — ٥٣

ايضا : موس Mauss : مقالات فى علم الاجتماع ، باريس ، لوسوى .

٢ — « الثقافة الانسانية — اعنى بذلك ما ارتفع بحياة الانسان عن الظروف الحيوانية ، اى ما يفرق بين حياة الانسان وحياة الحيوان وارفض الفصل بين الحضارة والثقافة .

هناك مظهران للثقافة فهى تشمل من ناحية كافة المعارف والقدرات التى حصل عليها البشر من أجل السيطرة على قوى الطبيعة ومن اجل الحصول على الخيرات لاشباع الاحتياجات الانسانية ، كما تشتمل الثقافة من ناحية اخرى على كافة التنظيمات الضرورية من اجل تنظيم العلاقات بين البشر وبخاصة توزيع الخيرات المكفولة لهم . » مقولة لسجموند فرويد نقلت عن كاوفمان KAUFMANN فى كتابه « التحليل النفسى ونظرية الثقافة » باريس ، دينويل جونتييه ، ١٩٧٤ ص ١٤٣ وانظر ايضا ص ١٤٩ — ٢٠٥ .

حول الحالات الثلاث من « وحشية » ، « بربرية » و « حضارة » ، انظر : د. هـ مورجان L.H. MORGAN وتيلور E.B. TYLOR وف . انجلز F. ENGELS فى «اصل الاسرة والملكية الخاصة والدولة» ، باريس المطابع الاجتماعية (Ed. Sociales) ١٩٧١ .

٣— انظر : فروم FROMM ، « ازمة التحليل النفسى » ، باريس ، دينويل جونتييه، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ — ١٩٧ .

« البشر لم يشكلوا هكذا كيما يحبوا ، يفكروا او يؤمنوا . يجب عليهم أن يحيوا ، يطعموا ويكسوا » . لوسيان جولدمان : فلسفة وعلوم انسانية ، باريس ، جونتييه ١٩٦٦، ص ٩٢ .

٤ — استبعد الفكرة القائلة بان العلم حيادى وانه فوق صراع الطبقات العلمية Scientificite مرتبطة بصراع الطبقات وتطور العلم يتوقف على احداثيات هذا الصراع .

انظر : زيجلر ZIEGLER فى « اغمدوا الاسلحة ! "retourner les Fusils" باريس ، لوسوى ١٩٨٠ ، ص ١١١ — ١٢٦ .

٥ — انظر جرامشى : اعمال مختارة ، باريس ، دار النشر الاجتماعية ١٩٥٦ ، ص ٢٤٠ — ٢٤٢ و ص ٢٦٨ — ٢٧٧ .

٦ — « العقوبة ليست عقوبة الا اذا كان فارض العقاب ومستحقه كلاهما يتبع نفس الوسط الرمزى » . سيجية تيدت SEGERS TEDT فى « الانضباط الاجتماعى كمفهوم اجتماعى » ، مجموعة اعمال ، جامعة اوبسالا ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وكذلك ص ٤٠ و ٥٠ و ٥٥ .

٧— كذلك فى الانماط الاخرى من الانتاج ، الايديولوجية فاعلة ومؤثرة وحاسمة : فى فترة الاقطاع لعبت الكاثوليكية فى أوربا الدور الرئيسى ، وفى فترة الأشكال القديمة والاسيوية كانت الاديان القومية القديمة هى التى تتدخل وتتحكم ، اما فى المجتمعات البدائية فكانت الافتراضات الطبيعية او الدينية .

انظر كارل ماركس : راس المال ، الكتاب الاول ، المجلد الاول ، باريس ، دور النشر الاجتماعية ، ١٩٦٧ ، ص ٩١ و ٩٣ ، ايضا لماركس : « اسس نقد الاقتصاد السياسى » ، المجلد الاول باريس ، انثروبوس ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣٧ .

٨ — جرامشى ، ص ١٠٧ وكذلك ص ١٠٩ .

٩ — بورديو بسرون V. BOURDIEU PASSERON : « اعادة الانتاج » باريس ، مينوى ، ١٩٧٠ ، ص ١٨ — ٨٤ .

ايضا التوسير : « من اجل ماركس » باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٦ ص ٢٣٨ — ٢٤٣ ،
ايضا لالتوسير « الايديولوجية والاجهزة الايديولوجية للدولة » ، مجلة الفكر عدد ١٥١ ،
ص٥ ، ٧ ، ١٨ و٢٦ انظر ايضا نيكوس بولنتزاس POULANTZAS السلطةالسياسية
والطبقات الاجتماعية » ، باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣ — ٢٢٦ .

١٠ — انظر : بارسونز Parsons وشيلز Shils « تجاه نظرية عامة للعمل » ، مطابع جامعة هوارد ، ١٩٦٢ ، ص ١٠٣ ، ١٥١ — ١٨٩ .

١١ — فى تقاليد الاديان اليهودية والكاثوليكية والبروتستانتية المصالحة مرهونة بالخلاص ، ارجع الى سومبار Sombart فى « البرجوازى » باريس ، بايو ١٩٦٦ — ٤ — ١٥ و ٢٠٩ — ٢٦٦ .

انظر ايضا لماكس ويبر Weber « دور البروتستانتية » .

١٢ — برك Berque « التاريخ الاجتماعى لقرية مصرية فى القرن العشرين » لاهاى، باريس ، موتون ، ١٩٥٨ ، ص ٥٠ .

١٣ — ماركس : « نقد فلسفة الحق لدى هيجل » فى كتاب « حول الديانة » لماركس وانجاز ، باريس ، دور النشر الاجتماعية ، ١٩٦٠. ، ص ٥٠ .

١٤ — حول الأنا الممثلة للتقاليد ولكافة احكام القيم المستمرة عبر الاجيال انظر فرويد : « محاضرات جديدة فى التحليل النفسى » ، باريس ، جاليمار ١٩٧٨ ، ص ٨٤ — ٩١ ، انظر ايضا ريش Reich : « التحليل المزاجى » باريس ، بايو ، ١٩٧٩ ، ص ١٢ — ١٩ .

١٥ — FROMM (E) : op. cit. pp. 144 - 147 - 157, 165 - 189, 172 - 174

REICH (W) : La psychologie de masse du Fascisme, Paris, Payot 1972.

BERQUE (J) : Depossession du Monde, paris, Seuil, 1964, p. 29,58 - 60,172.

١٦ — FROMM (E) : op cit. pp. 144 - 148 p MARCUSE (H) : Eros et Civilisation, Paris, Ed. Minuit, 1971, pp. 76 - 89, 100 - 101, 127.

١٧ — غرامشى كان يقول عن الثقافة الشعبية انها « تحتوى على رجل الكهف ، على مبادىء احدث العلوم المتطورة وكذلك الاحكام المسبقة Prejugos لجميع المراحل التاريخية التى مضت » . انظر حول غرامشى ص ١٨ حول نفس هذا المعنى هناك استنتاجات من النوع التحليلى النفسى تثبت ان هذه الترسبات تلتقى مع بعضها فى التكوين النفسى للفرد انظر :

FREUD sur le "caractere notional" des peuples, FREUD : Moise et le Monotheisme, Paris, Gallimard, 1977, pp. 124 - 137.

REICH (W) : psychologie de masse, op. eit. pp. 10 - 23.

KAUFMANN : op. cit. pp. 83 - 148.

١٨ ــ « الاستقلال » بناء الامة وترقية المجتمع ، اننا نجد هنا كم من امماليات كم من الدينامية الاجمالية وكل ذلك يتم فى مشاركة وثيقة فيما بينها » « الاستقلال والتحرر من الاستعمار حــدث كلى واجمالى » ، « تغيير شــامل للمجتمع » ، « انه اعادة تنظيم اجماليــة » .

انظر محاضرة بالنديبه Balandier فى مقدمته فى المؤتمر السادس للهيئة الدولية لعلماء الاجتماع المتحدثين باللغة الفرنسية :

« علم اجتماع البناء القومى فى الدول الحديثة » ، بروكسل ، جامعة بروكسل الحرة، ١٩٦٧ ، ص ١٠ ــ ١١ .

١٩ ــ ABDEL MALEK (A) : la Dialectique sociale, Paris Seuil, 1972, p. 66 et pp. 63—77, 115—139, 197—243.

ABDEL MALEK (A) : "Sociologie du Dleveloppement". national : problemes de conceptualisaton, in VI e colloque, op. cit. pp. 66—68.

ABDEL—MALEK, BELAL, HANAFI : Renaissance du Monde arabe, Duculot, 1972, p. 353.

برك Berque : التحرر من الاستعمار من النوع الانثروبولوجى الذى يغرى ويشجع الانسان بالكامل :

BERQUE : la depossession op. cit., p. 36—37.

٢٠ ــ الم يقل احمــد لطفى الســيد ، رائد الليبرالية المصرية ان : الحضــارة السائدة اليوم هى الحضارة الاوروبية والاساس الوحيد الممكن لتقدمنا فى مصر يكمن فى نقل مبادىء هذه الحضارة » ، « الجريدة » فى ١٤ سبتمبر ١٩١٢ .

HOURANI (A) : Arabic Thought in the liberal age. oxford University Press. 1970 pp. 328—339.

٢١ ــ طه حسين : « مستقبل الثقافة فى مصر » ، القاهرة ، ١٩٣٨، ص٦ ــ ٢٩ .

كما يقول عبد الاله العروى : « تعريف للذات بالنسبة للاخر » ، فى كتابه :

LAROUI (A) : "L'ioleologie arabe contemporaino" Paris, Maspero, 1967, pp. 4, 29—42.

انها تقريبا نفس الآلية (Mecanisme) التى تجعلنا نعتبر تركيا دولة أوروبية .

٢٢ ــ لنستمع لاحد هؤلاء المفكرين التائبين الكبار محمد حسين هيكل : « ابة امة لا يرتبط حاضرها بماضيها فهى محكوم عليها بفقدان طريقها . من هنا تاتى الفجوة المتســعة باستمرار بين جماهير شعوب الشرق وبين هؤلاء الذين يطالبوننا بتجاهل ماضينا وبالاتجاه بكل قوانا ون ناحية الغرب . من هنا يأتى اعراض الجماهير عن تبنى الحياة الأيديولوجية الغرب . لقد حاولت أنا نفسى ان احول لان يقاسموننى الغنى الثقــافه والحيــاة الروحيــة للغرب حتى نتمكن من استخدامها كنموذج ودليل . لكنى بعد هذا العمل كان يجب على ان استنتج انى بذرت بذورى فى ارض ابتلعتها دون ان تطــرح شيئا . ثم بدات فى التفــكير وادركت ان تاريخنا الاسلامى هو البذرة الوحيدة التى تنمو وتاتى بالثمار لانه يحتوى على الحياة التى تحرك الارواح ، تهزها وتنشطها » . هيكل : حياة محمد ، القاهرة ، د١٩٣٥

٢٣ ـ حول القيم ـ ملجا ـ انظر :

(A. MEMMI), ROCHER (G) :
introduction a la socioloegie generdle, Tome III : le changement social, Paris, seuil, 1972, p. 237.

حول الظاهرة فى مصر ، انظر :

BERQUE (J) : Egypte, imperialisme et revolution, Paris, Gallimard, 1967, pp. 159, 263, 279—283, 527—529.

SAFRAN (N) Egypt in search of political community, Harvard univercity Press, 1961, pp. 166—175, 213—289.

وعامة انظر :

Les domnes de laterre, : FANON Paris, Maspero, 1968, pp. 144—145.

٢٤ ـ عبد الناصر كان يقول : « اننا لا يمكن ان ننكر الماركسية ، فالماركسية بها فلسفة لها اهميتها من اجل تكملة اشتراكيتنا التى ليست مادية فقط ولا روحية فقط : انهـا مادية روحيـة . انها ليست ماركسية » . خطاب جمال عبد الناصر فى ٢٥ فبراير ١٩٦٥ الموجه للمجموعة البرلمـانية للاتحاد الاشتراكى العربى .

٢٥ ـ لا سيما خطبة جمال عبد النـاصر فى ٢٨ ديسـمبر ١٩٦١ التى ترد تعبيرات « الديمقراطية الجديدة » لمـاوتسى تونج .

لا يخلو من الفائدة الاشـارة الى : كيف ان زعيم افريقى اخـر اراد تعميق فكرة خصوصية الثقافة وهو ليوبولد سنجور رجع بطريقة شارحة الى نفس المصدر .

انظر :

SENGHOR (L.S.) : Liberte, Tome III : Negritude et Civilisation de l'universel Paris, Seuil 1977, pp. 294—299.

٢٦ ـ « علينا دائما أن نتذكر أن الطاقات الروحية التى تستمدها الشـعوب من المثل المستوحاة من دياناتهم او تراثهم الحضارى لهى طاقات قادرة على فعل المعجزات . الطاقات الروحية للشعوب بامكانها أن توفر لآمالهم العريضة قوى دافعة هائلة (...) واذا كانت الاسـس المـادية ضرورية لتحقيق التقدم فان الدوافع الروحية والاخلاقية هى وحدها القادرة على منحها انبل المثل وأشرف الغايات » ، حسـب الوثيقة الايديولوجية الاساسية الناصرية ، ميثاق العمل الوطنى .

٢٧ ـ ZIEGLER (J) : Main basse sur l'Afrique, Paris, Seuil, 1978 pp. 63—75.

sur ABO-NASSER, N'KRUMAH, LUMAMBA, A. CABRAL pp. 76—147, 195—205.

GARAUDY (R) : Appel aux vivants, Paris, Seuil, 1979, pp. 235—314.

٢٨ ـ سنجور ، ترتيل « لايديولوجية زنجية ـ افريقية »

SENGHOR (L.S.) : op. cit, pp. 268—313.

٢٩ ـ منذ ١٩٣٠ ماوتسي تونج صرح : la "sinisation" du marxisme اى صبغ الماركسية في جميع مظاهرها بالصبغة الصينية وهى مشكلة يجب على الحزب استيعابها وحلها بلا توان . يجب الفروغ من الاشكال الجاهزة من الخارج . هذا النص ورد لدى جارودي :

GARAUDY : op. cit., p. 241.

HAUPT (G), LOWY (M), WEIL (C) : les marxistes et la question nationale, Paris, Maspero, 1974, pp. 230—272.

· Sultan GALIEV et. Hanafi MUZAFAR en Orieut musulman.

— CARRERE D'ENAUSSE (H), SCHRAM (S)

le Marxisme et l'Asie, Paris, A. Coluir 1965, pp. 24—56.

٣٠ ـ الارقام لها قدرة موحية : في ١٩٧٩ اكثر من ١٢ مليون طفل ، ماتوا من الجوع والمرض ، ٧٨٠ مليون شخص يعيشون الفقر المدقع ، ٤٥٠ مليون في الجـوع المستمر ، هذه الارقام مصدرها منظمة اليونسيف ، جريدة لوموند ١٣ ديسمبر ١٩٨٠ .

لقد تدهور الوضع الغذائى في افريقيا بشكل فظيع الافريقي المتوسط عليه ان يرتضى منذ اقل من عشر سـنوات ١٠٪ من الغذاء . وبحسب قول المدير العام لمنظمة الاغذية والزراعة التابعة للامم المتحدة ان عـام ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ سيشهد ازمة غذائية خطيرة ، جريدة لوموند عدد ٢٥ يونية و ١٢ نوفمبر ١٩٨٠ .

٣١ ـ AMIN (S) : Classe et Nation, Paris, Minuit, 1979, p. 128.

٣٢ ـ العزلة النسـبية لافريقيا شبه الصحراوية اسهمت في تاخير تقدمها ، انظر DIOP (Mahjemout) مساهمة في دراسة المشاكل السياسية في افريقيا السوداء ، الوجود الافريقى ص ٢٤ (بالفرنسية) . العزلة يمكنها ان تكون سياسية كان هو الحال بالنسـبة للمجتمعات العربية واتى من ضمنها مصر التى اصبحت منـذ عصر ما في قلب الامبراطورية العثمانية .

٣٣ ـ حول اشكالية : G. Balandier, E. Morin, R. Bastide J. Duvignand

Cf. Ziegler (J) : op. cit pp. 65—73

٣٤ ـ Cf. Rocher (G) : op, cit. pp. 5—24.

٣٥ ـ « الاسـلام ليس عاملا بسـيطا ولا عاملا جامدا ولا عـاملا معـزولا » ، رودنســون . Rodinson (M) : Marxisme, op. cit., p 129.

وهو عكس الرؤية الثابتة لسافران : Safran, Egypt, op. cit., pp. 101—107.

كما قالها فانون ان الثقافة تلوذ تماما من اى تبسيط وانه تحت الصورة المرئية والواضحة تختبىء حياة خفية غنية ومتجددة باستمرار :

Fanon (F) : op. cit., pp. 154—122.

٣٦ ـ Rodinson : Marxisme, op. cit., p. 127.

خطوة كانت بالفعل جيدة في اوربا في عصر او فترة الانتقال للراسمالية .

Cf. Sombart; op. cit. p. 145—158, 216—233.

٣٧ ـ حول هذا المفهوم انظر : Rocher (G) : op. cit., pp. 33—68.

٣٨ ـ اننا نتبنى اشكالية سمير امين في هذه المسالة .

Amin (S) : le developpement inegal, Paris, Minuit, 1973, pp. 113—258.

Amin (S) : Classe et Nation, op. cit, pp. 74—103.

٣٩ — Rodinson (M) : la Fascination de l'Jslam, Paris, Maspero, 1980 pp. 82,94, 104. 129—133.

٤٠ — بالنسبة لليوبولد سنجور فان الزنجي هو « انسان الطبيعة » ، ذو « الحساسية » ، انه « يشعر قبل ان يرى » ، عنده « قوة المشاعر والاحساس » ، ولديه « تفكير حدسي » .

ان القاعدة العميقة للثقافة والايديولوجية هي « القارة ، الاصل ، الامة » .

انظر : Senghor (L.S.) : op. cit., M. 90,292.

انظر ايضا : نقد لهذا المظهر : ADOTEVI (S) :

Negritude et Negrologues, Paris, UGE, 1972, pp 41—107.

٤١ — صلاح عيسى : « طه حسين ودراما العقلانية في مصر » ، الكاتب يناير ١٩٧٤ ، القاهرة .

٤٢ — Senghor (L.S.) : op. cit., pp. 92—99, 282—233, 290.

٤٣ — Garaudy (R) b op. cit, pp. 9—65, 213—234.

٤٤ — Dumont (R) : La croissance.. de la Famine ! Paris, Seuil, 1980, p. 10.

٤٥ — Comte (A) : "Discours sur l'esprit positif" in Comte (A) la Sciemce sociale, presentation Kremer—Marietti (A), Paris, Gallimard. 1982. pp. 218—239.

٤٦ — Marcuse (H) : Eros et Civilisation, op. cit., pp. 46—52, 128—131

Marcuse (H) : L'ideede Progres ala lumiere dela.

Psychanalyse ,in l'Homme et la Societe. n 11, Jon-Fev-mars 1969, pp. 37—40.

Marcuse : Eros, op. cit. p. 96. Marcuse (H) : Lhomme

٤٧ — Unidimentionnel, Paris, Seuil, 1970. pp. 29—47.

٤٨ — Comte : op. cit., p. 232.

٤٩ — Marcuse : Eros, op. cit, p. 102—115,159.

٥٠ — Ibid. pp. 109—113, 142—172.

« ان تطور الفن مرتبط بثنائية الابولونية Appolinisme والديونيسية Dionysisme بمعنى الجدلية بين العقلاني وغير العقلاني ، الاشكال الهارمونية (المتناغمة فيما بينها) والنشوة » .

Nietzsehe (F) : La Naissance de la Tragedic Paris, Gallimard. 1976, p. 21.

٥١ — Fromm : op. cit., pp. 61—80.

٥٢ — Cf. Bettelheim (C) : les luttes de classes en URSS, Tome I, Paris, Seuil/Maspero, 1974, pp. 7—46.

٥٣ — حول التفرقة بين الثقافة والعادة : Fanon (F) : op. cit.

قصة قصيرة

طقس

بيومى قنديل

فى الطريق المعهود لعودتى من العمل ، صادفت قدماى اتساعا غير معهود . حرمت عيناى فى المكان . رصدت شارع « الوزيرى » بصب من جهة الشرق وشارع « منفوحة » يصب من جهة الجنوب مثلما كان عليه الحال باستمرار تذكرت ان هذه الساحة كانت موجودة دائما لكنها اليوم خالية من السيارات التى كانت تجرش فيها فى مثل هذا الوقت . تقز فى ذهنى أن اليوم يوم الجمعة والوقت وقت الظهيرة . حاولت عيناى أن تلتقى بأعين الواقفين كى أفهم شيئا . ازورت عنى الأعين ن حسم نصفه ريبة ونصفه الآخر حنق . تبلور فى أعماقى يقين ناسع بأن شيئا من تلك الطقوس التى طالما هربت منها قد يبدأ فى الحال .

تفصدت ابواب « المسجد الكبير » عن كتل ضخمة . اخذت تتضاءل تتفتت تتذرر حتى اصبحت افرادا مثل جزر ضائعة وسط بحر الصمت .

خرج حبلان كاكيان من قصر الحكم المواجه للمسجد الكبير . اتجه الحبل الأول شرقا . سحب الآخر غربا .

اخذ الوقوف يتقزون عاليا بعيدا فى خفة عجيبة كما لو كانوا جرادا جافا او قشا هشا . نهضت دائرة خالية وسط الحبلين اللذين التقيا فى وسط الساحة التى غطست بين الجامع الكبير وقصر الحكم والعمارات الشاهقة فأصبحت مثل قزان عميق .

عوج جندى ذقنه نحو اليسار ، انبعجت حلقة الوقوف التى تتحلق حول دائرة الجنود . عدل الجندى دقنه تبخر الانبعاج .

حاولت ان اقتنص شيئا فى اعين الوقوف . لم أجد فى وجوههم سوى ثقوب ضيقة خاوية .

ايمكننى ان اتحمل ذلك الطقس الذى يقترب . طفت فى راسى قصة المدرسين المصريين اللذين شهدا فى احد ايام الجمع بمدينة « بريدة » بمنطقة القسيم رجلا يسير خطوة فخطوتين فثلاث خطوات كاملة دون راس وكان ان اعيدا الى وطنهما وقد قيدت ايديهما وراء ظهريهما والبسا قميصين متشابهين .

شوح شاب فى مقتبل العمر . صاح باستخفاف :

— واى شى هادا ! هادا قطع مو قص .

ورشق ذقنه فى صدره ورمى ابتسامة غامضة ذات اليمين واخرى ذات اليسار .

سكت لحظات ثم بدأ :

— العام قبل الماضى مر سياف ع الساحة هادى ..

وجعل يهز يده اليمنى — وقد انعقد طرفا سبابتها وابهامها — امام انفه ويمصمص شفتيه اعجابا :

— الله عليه ! خلص علا ستا عشر راس ... بس اشتها يكمل من الوقوف ... لكن لحقوه ضربوه بالرصاص فى كعبه .

تساءلت ذاهلا :

— مين ؟

طرقع لسانه فى فمه ونتر ظهر يده —على عادة النجديين— وتساءل:

— مين يضرب سياف بالرصاص ؟

مضى الشاب مبتعدا . انتبهت الى شاب اجنبى ضارب فى الحلول وفى يده كاس « دولسى » يلعقه بين الحين والحين . اقبلت عليه فى فرحة . سالت فى انجليزية بريطانية :

— الا ترى فى الأمر قسوة ؟

لعق لعقة بطيئة ، رد فى انجليزية امريكية :

ـ قد تكون كذلك . ولكن ليس بالنسبة لهم .

انطفـــأت فرحتى .

خروش مكبر . التقطت أثناى كلمات اقل من تلك التى فاتتنى :

ـ « عبد اللاه . الجيزانى . ماكينة سيارة . تسول نفســــه . الشريعة الغراء . امن المملكة . جلالة . المفدى » .

اتسعت دائرة الكاكى . اتسعت وراءها دائرة الأثواب البيضاء . تحولت اعين الوقوف تجاه قصر الحكم . تحولت عيناى فى نفس الانجاه . خرجت بدلة كاكى من باب القصر . فى اثرها خرج فتى جاف العــود فى ثوب حائل اللون . اتجهت غربا . سار الفتى فى كعبها . انزرعت البدلة الكاكى فى منتصف الدائرة . جلس الشاب على الأرض . شد طرف ثوبه التى بدت فيه بعض الثقوب حول قصبتى رجليه ، وعيناه فى عينى البدلة الكاكى . وضع يده اليمنى على ركبته اليمنى امام ذقنه ، وكانت عينـــاه لا تزالان معلقتين بعينى البدلة الكاكى . مد الفتى يده اليمنى الى الامام على ركبته اليمنى اكثر عن ذى قبل ، وعيناه لا تزالان مثبتــين فى عينى البدلة الكاكى . امتدت اليد اليمنى اكثر واكثر الى الأمام والعينان فى العينين اللتين وتفتا فى عل كعينى ضب محنط . قلب الفتى يده ، كفا نحو السماء، ظهرا نحو الأرض . ارتفعت العينان عن العينين . نترت البدلة الكاكى حبلا رفيعا عقد عقدة محكمة على الكف ، فوق الابهام وتحت منبت الأصابع الأربعة. لفت البدلة الكاكى طرف الخيط علىيدها اليمنى . مالت بجسمها نحو الجنوب . شد الحبل الرفيع . بطح اربعة جنود الفتى الجاف العود على وجهه . بركوا على ظهره . توتر الحبل . ران ســـكون ما قبـــل الفجيعة .

القيظ دش من الشظايا التى تتناثر تحت سماء واطئة . بحثت فى الأعين ، كل الأعين ، اعين الوقوف واعين الجنود . لم اجد اى تساؤل او اى توقع وكأن الذى يجرى أمامهم يجرى خلف ظهورهم .

اذهلنى اليقين الذى كدت أراه راى العين والمسه لمس اليـــد : سيسمحون وسيوافقون ولسوف يصــفقون ! ولكن اليس له أب او أم او أخ او أخت او صديق او جار أما من نهنهة اما من أنين خافت.ليس هناك سوى السكون وكأن ما يجرى على بعد ندهة صوت يجرى فى بلاد نائية.

خرج نصل لامع . انجذب نحو معصم الفتى . انطبق جفناى . كدت اصرخ ولعلنى صرخت :

— ح يقطعوا أيده فعلا .

انحلت مفاصلى . هبطت فى وقفتى لصق الحائط الذى اسندتظهرى اليه . اخذت عيناى تدوران فيما حولى . كان الوقوف لا يزالون وقوفا فى اماكنهم وكأن هذا الحاضر الحى ليس سوى ماض سحيق .

رفعت البدلة الكاكى الحبل . رايت لأول مرة فى حياتى : كفة يد بشرية من لحم ودم ، تتفرع الى خمسة اصابع يمر كل اصبع منها بثلاث عقل وثلاث عقد ويمضى كل اصبع الى ظفر وانملة ، وتنتهى بحبل وليس بذراع .

هبت عاصفة التصفيق . صعدت صيحات مشروخة . فهمت انها هتافات لراس الأسرة المالكة .

اخذت امسح المكان بعينين جاهدت كى اطرد عنهما غيما عنيـدا . رايت كتلة كاكية تكببت فى اقصى الطرف الجنوبى للساحة : سقط احـد الجنود مغشيا عليه ...

* * *

الأرض وفيلم (حنا . ك)

رجـــاء عدلى

« هذه الأرض التى ما وعد الله بها
من خرجوا من صلبها ..
وانفرسوا فى تربهـــا ..
وانطرحوا فى حبهـــا ..
...   ...
...   ...
فادخلوها « بســـلام » آمنين !!

امل دنقل — العهد الآتى(١)

فيلم « حنا . ك » عن النـــزاع الفلسطينى .. الاسرائيلى ، للمخرج اليونانى « كوســـتا جافراس » شارك فى كتابته الفنان الراحل «فرانكو سوليناس» من امريكا اللاتينية،وعديد من الفنانين الملتزمين (فلسطينين وامريكيين) .. ومما لا شك فيه ان وجود « جماعة » فنية تمتلك مثل هذا التوجه فى الفكر والعمل له اكثـــر من دلالة . فهو اتجـــاه الى العمل الابداعى ، وطـــرح نموذج للفيلم الســـياسى بعيدا عن الارتماء فى احضان السينما التجارية ، وترويج السلعة بكل جملياتهـــا الهشة . هذا من ناحية . وهـــو من ناحية اخـــرى انعكاس لحقيقة أن القضية الفلسطينية قـــد طرحت نفسها على العـــالم مجـــددا خاصـــة فى الاونـــة الاخـــيرة .

للمخرج رحلة طويلة فى عالم السينما — وفى الفيـــلم الســـياسى على وجـــه الخصوص — حيث لم تهدف رحلته هذه الى مجرد استعراض

للمواهب الفنية الفذة ، كما لم تكن غايتها المزيد من الشهرة ، بقدر ما هى ارتباط عضوى لا ينفصم عن قضايا عصره ، بهدف الوصول الى جوهر الواقع وكشف ما يحويه من ممكنات التحول والتغيير .

وفيلمه الأخير « حنا . ك » — ربما يحويه وما اثير حوله — ذو وضعية خاصة ، مما جعله محل هجوم وتشكك من كافة الجهات ، حتى تلك التى كان من المفترض أن تناصره وتقف معه ، أو على احسن الفروض تناقشه من حيث كونه عملا فنيا متميزا .

لذا يجب عند النظر الى فيلم كهذا ، ان لا نغفل مثل هذه الاعتبارات ، اى هذه الوسائط العديدة القائمة بين الفيلم وجمهوره، وواحد من اهم هذه الوسائط هو دور النقاد . فالناقد فى هذه الحالة هو الأوروبى او الأمريكى ، الذى تتحدد نظرته الى العمل الفنى فى اطار المعطيات الثقافية لشعبه وحضارته ، وبما أن قيمه الجمالية مستقاه من هذه الحضارة وتمثل احدى نتاجاتها ، فانه لن يرى من مشكلة النزاع العربى — الاسرائيلى — وحتى فى اطار العمل الفنى — الا جانبها الذى يخص افكاره وقناعاته ، وهو جانب اسرائيل بالطبع . وترانا لا نعجب لأولئك النقاد الذين تجتمع لديهم احادية النظرة [illegible] بعض المشكلات جنبا الى جنب مع الموضوعية [illegible] فى تحليلهم لموضوعات اخرى . لأن هذا التناقض انما يمثل احد مرتكزات الثقافة الغربية الاستعمارية التى تنفى « الآخر » وتتعامل مع الواقع انطلاقا من هذا النفى — وكانه واقع موضوعى(٢) وتكتسب هذه النظرة شرعيتها من وضع الثقافة الغربية كثقافة « عالمية » مهيمنة .

ومن ثم فقد راينا قبل التعرض للقيم الجمالية والفكرية فى فيلم « حنا . ك » ، أن نتوقف عند هذه الظاهرة ، الا وهى دور الوسائط التى لا تعنى فى هذه الحالة بتفسير [illegible] كشف او ايصال محتوى الفيلم الى مشاهديه بقدر ما تعتمد [illegible] اخرى « [illegible] » العمل ، ونراها أيضا مرتبطة بكيفية اجابته على اسئلة محددة : عما تحدث الفيلم ؟ .. لمن يتوجه ؟ .. وكيف ؟

التوجه الى الغرب :

« حنا . ك » يتوجه اساسا الى المشاهد الغربى ، بغية اقامة علاقة جديدة غير تلك الكامنة فى وعيه ، تخص طرح أسئلة مصيرية حول الفلسطينى الباحث عن ارضه — والذى يسعى لاستردادها — والاسرائيلى الموجود على نفس الأرض ، ومن ثم شكل الصراع الدائر بينهما .

وبعيدا عن فخ الدعائية ، او التبسيط المخل اللذين يتربصان باى من الاعمال الفنية التى تتناول هذه القضية ، استطاع المخرج تجسيد بعض جوانب الصراع فى احداث ومواقف وشخصيات لها وجودها الخاص ، وعلاقاتها المتبادلة فيما بينها . ولقد استوعب ان الصراع الفلسطينى ـ الاسرائيلى لم يكن شكلا من اشكال الصراع الاجتماعى ـ الطبقى فحسب ، ولا هو بالصراع الأخلاقى فى مجتمع محدد الشروط ـ اى تلك الأشكال الصراعية الموجودة فى اى من مجتمعات العصر الحديث ـ ولكنه صراع تاريخى لشعب كامل ، قد تلمس المخرج جذور مأساته وعبر عنها من خلال مأساة الفلسطينى «سليم بكرى» وسعيه المستمر لاسترداد ارضه من اجل التواجد الواقعى عليها .

اذن ما نراه على الشاشة من احداث ووقائع حول موضوع سياسى محدد ، يعبر عن رؤية عميقة لهذا الواقع كما ترصدها عين اوروبية ـ غير محايدة ـ لذا تكتسب هذه الرؤية ملمحا من ملامح الفن البديل والمعاكس لما هو سائد فى الغرب . وهنا يكمن الاختيار الأصعب والأقسى من قبل صانعى الفيلم . ولقد كان جزاء هذا الاختيار ـ او بالأصح هذا النهج المعاكس والمضاد للقبول بالأمر الواقع ـ ان استقبل الفيلم بهجوم منظم ـ خفى ومعلن ـ شنته قوى الصهيونية ، كما تجاهلته الصحافة الغربية ـ عمدا ـ وبمختلف اتجاهاتها ، وعلى غير عهدها السابق بأفلام « كوستا جافراس » . ففى افلام مثل « زد » ، و « المفقود » لنفس المخرج ، والتى تتناول فيها قضايا ساخنة هزت الضمير الغربى ، مثل الارهاب فى أمريكا اللاتينية ، وتورط المخابرات المركزية الأمريكية فى الانقلابات العسكرية ، اقول مثل هذه الأفلام ، هللت لها قوى اليسار فى الغرب ، وتصاعدت اصوات واقلام كثيرة ترفض هيمنة أمريكا واستعمارها لشعوب هذه البلاد .

وماذا عن القضية الفلسطينية ؟ ..

الا أن القضية الفلسطينية يتم التعامل معها بشكل مختلف ومقلوب تماما ، فى عالم تسوده ثقافة يهودية مرتكزة على تراث ثقافى متين ، متغلغلة بعمق فى فكر ووجدان الانسان الغربى ، مرسية جذورها قبل قيام الصهيونية كحركة سياسية استيطانية بوقت بعيد .

هذه الثقافة تنطلق اساسا من اعادة تاويل وتحوير مقصود لعدد من التصورات الدينية عن « الأرض الموعودة » ، « وعودة المسيح »، «وفكرة الخلاص اليهودى»(٣) الى اخر هذه التحويرات المقحمة ، والشعارات العنصرية ـ « أرض بلا شعب ، لشعب بلا أرض » ـ تلك التى يستخدمها الغرب الاستعمارى لتغطية اهدافه ، واصابة

مواطنيــه بما يشبه السبات الروحى والانغلاق الفكرى تجـاه قضـية الفلسطينى ، والتى مازالت تلتبس معانيها — بوعى أو بدون وعى — حتى على الكثيرين من قوى التقدم واليسـار فى الغرب . فيزداد التكريس مرة أخرى للثقافة الاظلامية السائدة .

فبينما تجرى ابشع صور القتل والتدمير ، والتشريد للشـــعب الفلسطينى اينما ذهب ، نجد ان هذا لا يعنى بالنســبة للراى العــام العــالمى سوى مشكلة لاجئين !! وان هنــاك على هذه الأرض كم دن البشر غير محــدد الهوية ، وليس له من سمات او مشاكل ســوى انه يعرقل مسيرة اسرائيل نحــو حيــاة افضل ! ، وفى حين يطالع المواطن العــادى (الأمريكى والأوروبى) ، اخبارا فى الصحف او على شــاشات التليفزيون ، عن مخيمات تبــاد بكاملها ، ومجــازر وخشية تقــوم بهــا الصهيونية فى حق الشــعب الفلسطينى . كل هذا ربما يؤدى فى النهــاية الى ايذاء مشاعر ذلك المواطن لبعض الوقت ! .. ولكنه يغمض عينيــه ويعــود ليمضغ جرعة الألم هــذه بهدوء واناة ، لانهــا تمثل فى اعتقاده احــدى النتائج المترتبة على مشروعية اسرائيل فى الدفــاع عن سلامة امنها ، والمستندة بقــوة على دلائل توارتيه فى العهــد القــديم ، والمنطلقة ايضــا من عقدة الأوروبى تجــاه اليهودى عبــر تاريخهما المشــترك .

الوجــه المعاكس :

لم يكن كل هذا القــدر من البشاعات والدماء المسفوحة ، مما يقدم لمواطنى الغرب الليبرالى — كمادة للتسلية اليومية — لم يكن ليتجــاوز الحــدود المرسومة بدقة .. **بل لا يجب ان يتجــاوزها ! واذا حــدث** هــذا التجــاوز فهو يتم خــارج القنــوات الرسمية ، وفى حيز ضيق للغــاية . ومن هذه المساحة الصغيرة ، تسلل الفنــان كوستا جافراس — وبهدوء متعمد — ليرتكب المحظور !! **مستهدفا ذلك السؤال الذى يبدو للوهلة الأولى غريبا عن الذهن الا وهو « لمن الأرض ؟ » .**

وهذا السؤال بالتحديد هــو جوهر الموضوع ، وحجر الأساس فى الفيلم . والذى يطرح من خلال تيمة درامية حــول محامية يهــودية « حنا كاونمان » ، تترافع عن « فلسطينى » يتسلل الى وطنه ، ويطالب « ببيت عائلته » قانونيا . وفى هذا الاطار تتحــول الأحداث التاريخيــة الى نبض متدفق من التساؤلات الواعية التى تتسرب شيئا فشيئا الى عقل المشاهد ووجدانه . حينذاك قد يتيقظ هذا المشاهد مندهشا امــام ما يراه ، اذ ان هذه الأحــداث المعروضة امامه تفرض عليــه اعــادة

النظـــر ، ومن ثم التفكير فى القضـــية برمتها . وقد يقارن بين النتـــائج الجاهزة التى يتلقاها دوما ، وبين تلك التى يدعى الى اســتخلاصها عن طريقة الفن .

ودعوة هذا المشاهد للمشاركة الايجابية وامكانية تحريك مفاهيمه وافكاره عن مسارها المعتاد ، ثم محـــاولة التساؤل من جـــديد ، هى ما يسمى بالعلاقة الحية بين الفيـــلم وجمهوره . وهذا ما يســـتوجبه الفن بشـــكل عام — والفيلم السينمائى على وجه الخصـــوص — ذلك الذى لا يعمد الى تغييب جمهوره ، بل يوقظ وعيه بفعالية خلاقة ومبدعة. ولهـــذا السبب بالتحديد هاجت الصهيونية وتطاولت أذرعها الاخطبوطية لتخمد انفاس هذا النـــوع من الفن الذى ينطلق من هـــدم احد مرتكزاتها الاساسية ، بينما هو يمتلك من ناحيـــة اخرى سهولة وسرعة الانتشـــار فى العـــالم كله كاحـــد اهم مقومات السينما كاداة فن جماهيرية تتفـــق وروح هذا العصر .

لذا تمت محـــاولات لتمهيد الساحة فى الغرب .. بالنسبة للجمهور، النقـــاد ، والمهتمين بالفن — لتمرير الفيـــلم بشـــكل عابر لا يثير الانتباه. فالبعض افصـــح عن ان الفيـــلم ((ليس جماهيريا)) لذا يجب اقتصـــاره على ((عروض ضيقة)) او ((عروض خاصة)) . والبعض الآخـــر كـــان اكثـــر جراة واكثر افصاحا عن اهدافه ، حيث عمدت ((رابطة الدفـــاع عن السمعة)) ، وهى احـــدى الجمعيات الصهيونية فى امريكا الى نشر تعميم ، ووزعته فى مختلف المدن الأمريكية عقب عرض الفيـــلم مبـــاشرة فى باريس ! يحوى التعميم كثير من ((المرفقـــات)) و ((التعليمـــات)) ، ويقيد فى بعض اجزائه بعـــدم دقة المعلومات التاريخيـــة — التى تخص اسرائيـــل بالطبـــع — أو الى ((ســـوء نية)) المخـــرج او الى ((جهله)) ... الخ . وينتهى التعميم الى كافة الجهـــات المعنيـــة — صحفيين ونقـــاد — بهذه الصيغة الأمر !!

((... عندما يعرض الفيلم فى مدينتكم ، ننصحكم بالتالى ، أن تبرزوا كل ما اثير سابقا — فى التعميم — واية ملاحظـــات اضافية بعدم الدقة ، والتلميحات التانونيـــة . اكتبوا ذلك وضعوه فى رســـائل خاصـــة الى صحافتكم المحلية ، خاصة اذا نشرت اية مقـــالات مؤيدة لوجهة نظـــر الفيلم))(٤) .

وبالفعل كان لكتبه وتجـــار الكلمة الصهاينة أن يستجيبوا للنداء — الأمر — وينزلوا جام غضبهم على الفيلم وصانعيه فى صورة مقـــالات محمومة ، لم تكن فى محتـــواها لتنال من الفيلم بقـــدر ما هى شـــهادة

اخرى للفيلم ولمخرجه ولفنانيه . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، تقول الكاتبة « ابا كوهين » بصدد تعليقها على « حنا . ك » : « **ان جافراس لا يرينا الا ما يريد هو لنا ان نراه : لاجئين ومعسكرات لاجئين وقرى عربية مهجورة وسجون . ونحن نسمع ايضا عن مذابح وعن** تفجيرات ... » وكان الكاتبة لم تسمع بما حدث فعليا في صبرا وشاتيلا ابان حرب لبنان .. !! ونراها تقول ايضا « ... ان هناك اظهارا للتشابه المقيت بين الاسرائيليين والنازيين ، وثمة تلميحات عن العنصرية اليهودية متضمنة اشارات الى علاقات اسرائيل بجنوب افريقيا ... » . وفى النهاية تقرر ان هذا « غير مقنع وربما كان هذا انعكاسا لادراك المخرج فى قرارة نفسه بأن هذه الاسرائيل لا وجود لها ... وان الفيلم لا يقدم شيئا لهؤلاء الراغبين فى تحقيق السلام »(٥) .

وقد لا نندهش من هذا الادراك المبكر ، وسرعة التحرك اللذين حدثا قبيل عرض الفيلم فى امريكا – ولا نجد لهما تفسيرا سوى ان الفيلم ينطوى على مغزى خبيث – من وجهة نظر الأمريكان والصهاينة – يثير مشكلة الأرض – كأرض فلسطينية الهوية – ويزعزع الاعتقاد السائد حولها ، الأمر الذى يمس جوهر « وجود » اسرائيل ذاتها ، ويجعل « انتمائها » لهذه الأرض محل شك أو تساؤل .

راى آخر :

كانت هذه ردود الفعل فى الغرب ، اما فى الساحة العربية ، فعلى الرغم من ان ما كتب كان اغلبه فى صالح الفيلم – كما عقب المخرج فى ندوة اقيمت له فى القاهرة – الا ان الساحة العربية لا تخلو من اراء متطرفة – وهى فى اغلبها غير متعمقة – قد ذهب فيها البعض الى اعتبار ان الفيلم لا يعدو سوى ان يكون « تمجيدا لديمقراطية اسرائيل » او انه يحمل ضمنيا « دعوة الى السلام » ! .

وخلف هذه الاسقاطات والآراء التى ترفض الفيلم تكمن اسباب كثيرة لا تخص هذا العمل بذاته ، **منها رفض العرب رؤية صورة الاسرائيلى على الشاشة تلك الاسرائيلى الذى تسبب فى كل الكوارث التى تعرض لها عالمنا العربى ومازال يعانى منها حتى الآن . وهناك سبب آخر** يتعلق بالمحاذير – وهى كثيرة بما لا يحصى – التى تكتنف علاقة الفلسطينى **باليهودى – حتى حين تتم من خلالها ادانة الاحتلال الاسرائيلى وممارساته البشعة تجاه الفلسطينيين فى الداخل – ومع ان هذا واقع قائم ، يلمسه بشكل واضح اولئك الذين يعيشون داخل الاراضى المحتلة ، حيث مواجهة واقع التحدى اليومى مباشرة ومستمرة . اما من**

هم فى الخارج ، فيؤثرون عدم الخوض فى شـكل الصراع اليومى الملموس ، ويكتفون بتلمس ابعـاده العـامة ــ والتى تكون فى القالب اعلاميـة ــ خوفا من التشـبه بكامب ديفيد إخرى ، او اى من هذه المعـاهدات الخيـانية السافرة .

اما من ناحيـة السينما ، فكما هـو معروف لدينا ، فان معظـم الأفلام التى تصدت للقضية الفلسطينية ــ كموضوع لهـا ــ قد امتلأت عن اخرها بصـور وافكار معادة ومكررة حتى اصبح التخلى عن هـذه الصور يعنى غموضا وادعاء فى بعض الأحيان ، بل وخيانة للقضية واحيان اخرى . فالنبرة العالية المصاحبة لهذه الاعمال ، وظهور صور بسينها ، كالكفاح المسلح ، أو الفـدائى الفلسطينى (بتصورها المسطح البعيد عن الواقع) ... الى اخر هذه المشـاهد الاثيرة لدى الكثيرين والتى افرزها السائد من الأفلام الدعائية ، كل هـذا قد اشاع جـوا من التسـلط الفكرى ، وفقدان الحـرية فى تقييم الأعمال الجيـدة القليلة التى تناولت ذات الموضـوع . وذلك ما نتـج عنه بالتـالى رؤية ضحلة ومحـدودة للواقع الفلسطينى ، ودعائية قاصرة عن ان تطـاول هذا الواقع . ذلك انهـا تختصر كل جوانب القضـية الى رمز من رموزها ، وتبتعد بقـدر كبير عن شمولية الرؤية .

سنحاول بعد أن تعرضنا الى بعض المشكلات والقضايا التى تثار حـول هـذا النوع من الفن ، استجلاء الأفكار الرئيسـية التى تصدى لها الفيـلم ، الشخصيات بعمقها ودلالاتها ، مع الاشارة ــ ما أمكن ــ الى الشـكل الفنى والوسائل التعبيرية التى التجـأ اليهـا المخـرج فى بلوغ هدفه ، معتمدين أساسا على تتبع الهيكل العـام للفيلم فى تعاقب المشاهد واللقطات ، مع الوقوف عند بعضها ــ اذا تطلب الأمر ــ اى تلك التى تمثل محـاور ارتكاز او ذرى للأحـداث .

رحلة بحث عن هوية ضائعة ... ام ماذا ؟

اذا افترضنا ان رحلة المحامية « حنا . ك » هى المرتكز الأسـاسى فى الفيلم ، وانهـا مجـرد رحلة بحث عن هويتها ومعنى لوجـودها ــ فقط ــ فسيكون ذلك افتراضا خاطئا لفيلم لا يفصـح عن نفسه بهذه الصيغة المبسطة ، على الرغم من ان شخصية حنـا تحوى هذا النزوع الانسانى للبحث عن معنى الوجـود والانتماء (وهذا ما سنناقشه فيما بعد حين نتعرض لتحليل شخصية حنا) .

اذن هنـــاك عامل آخر قد انتقل بهذه الرحلة من معناها الذاتى . او ان شئنا القـــول من البحث داخل عالم حنـــا ، وانطلق بهـــا الى عالم الواقع الرحب ، بعلاقاته الفنيـــة المتشعبة ، بطبيعة المجتمـــع ومؤسساته السائدة ، بطبيعة الحيـــاة والعصر . واذا امسكنا بهـــذه الخيـــوط فسنجد تبعـــا لذلك ان مسيرة « حنـــا » لن تكون بذات معنى الا اذا ارتبطت بمفهـــوم الوعى الذى تطـــور لديهـــا ــ والذى ينـــدرج على أرض هذا الواقع ــ حين التقائها بقضـــية الفلسطينى سليم بكرى. وقد تم هـــذا الالتقـــاء بالفعل فى المشـــاهد الأولى ، وكأن المخـــرج يقـــول ان سليم ــ بما يرمز اليـــه ــ هو المحور الأساسى الفـــاعل فى تطور رحلة حنـــا . وانتقالها الى مرحلة التكامل ، اى تكامل الوعى (بما يمثله سليم) مع حس اليقظة ومحـــاولة البحث (بما تمثله حنـــا)

الشخصيات ودلالاتهـــا :

كما ان رحلة « حنـــا » ليســـت هى المرتكز الاساسى الفـــاعل ، فان شخصيتها بالتالى ليســـت ــ كما يبدو من اســـم الفيـــلم ــ هى الشخصية المحـــورية الوحيدة ، اى التى تتمحور حولهـــا ، وتدور حولها باقى الشخصيات الأخرى . ومن هنـــا ــ فعند تفحص العلاقات بشكل دقيق ، ورغم اتخـــاذ حنا لصفة المركـــز كضرورة فنية ــ نجـــد ان تحليـــل المخـــرج لشخصياته الرئيسية الأخرى يتسم بنفس القـــدر من الوضوح وبنفس القوة من حيث الملمح ، والعمق النفسى ، والموقع من الخريطة الاجتماعية ــ السياسية .

محـــور شخصية « حنـــا » :

فى البداية ، اذا أخذنا حنـــا كمحور من محـــاور الصراع ، نجـــدها « كانموذج » لكثيرين غيرها ــ رغم امكانية وجودها كفرد له خصوصيته ــ ممن هاجروا من بلاد أوروبا الشرقية الى ارض فلسطين ــ مرورا بالغرب واستيعابا لدروسه ــ بحثا عن حلم « الخلاص والعـــودة » ، ذلك الحلم الذى يعشـــش فى رؤوس الأقليات اليهودية فى العـــالم اجمـــع . فهى بولندية الأصل ، فقدت عائلتها ابان مذابح النـــازى (المحرقة) هاجرت لأمريكا ثم رحلت الى فرنسا ، فاستقر بهـــا المقـــام بالأخير فى ارض الميعـــاد ــ كما يزعمون ــ . وهنـــاك ورغم حصولها على درجة القانون، ومميزات اخـــرى كثيرة . الا انها اكتشفت كذب الحلم وهشاشته وتحوله على أرض الواقـــع الى كابوس مرعب ، لأنـــه يقـــوم بالضرورة علـــى محو هوية آخرين وتشريدهم ، وبالتالى تزداد فية صورة اليهـــودى تشوها وقتامة كصورة « دوريان جراى » ، ولذلك ينتابها من وقت لآخـــر حنين لمـــاضيها (فى الغرب) المتمثل فى زوجها « نيكور بونيت » وهـــو

كاثوليكى فرنسى . فهى برغم انفصالها المادى عنه الا انها تركت خطا ممدودا فيما بينهما ، ولم يتم الطلاق الفعلى الذى يعنى فى مضمونه الاستقلال الحقيقى لشخصية حنا . اذن حنا كشخصية غير محددة الهوية تحن الى ماضيها بشكل قاصر عن الالتحام الفعلى به ، لان هذا الماضى هو الذى دفعها بشكل ما الى الانفصال (غير التام) عنه . وهى فى نفس الوقت غير قادرة على الارتباط بالحاضر (اى بواقع اسرائيل) الذى ترمز اليه علاقتها الخاصة بالمدعى العام الاسرائيلى ((اشعيا)) فتحاول دائما الفكاك منه — اى من الحاضر — لأنه ارتباط غير حقيقى . وغير قادر على استيعاب طموحاتها الانسانية ورغبتها فى التكامل .

فاذا توقفت ((حنا)) عن محاولة الهروب الى هذا الماضى ، وارادت أن تواجه الحاضر فكيف تواجهه ؟ ... اى اذا ارادت التخلص من الحلم — الكابوس — ومن مأزقها الحياتى — المأساوى — بسبب تشوه علاقاتها ، وبالتالى تشوه روحها ، فكيف لها أن تنأى بنفسها فى محاولة للخلاص الفعلى ؟ .. وكيف تنجو من واقع غدا فيه الاغتراب — بمستوييه الاجتماعى والذاتى — ملمحا اساسيا لمجتمع تنطحن بين رحاه كافة القيم الأخلاقية والانسانية ؟ .. وبمعنى آخر كيف ينجو اليهودى من مأزقه الحالى ؟ .. هذه التساؤلات والالتباسات تحتملها تركيبة هذه الشخصية ، ومن ثم تطرحها فى سياق الفيلم .

اذن فقد فرت ((حنا)) من حالة اغتراب — مصطنعة فى مجملها — فى مجتمعات البلاد التى اتت منها ، ودفعتها دفعا الى الأرض الجديدة — بحكم كونها يهودية فقط ! — لتواجه بحالة اغتراب اخرى اشد احكاما ، واكثر لا معقولية فى دولة اسرائيل بمؤسساتها القائمة على العنصرية ، وعدم تجانس افرادها ، ولا عقلانية قوانينها . وحتى تخرج حنا من هذه الحلقة المحكمة ، فليس امامها سوى منفذ وحيد ، وهو اختيار المواجهة . اى ان تواجه وتكشف اسرار اللعبة المصنوعة جيدا ، والتى رسمت وفق مقاصد صانعيها — ممثلين فى الفيلم بالمدعى العام الاسرائيلى ، والبروفسيور ... الخ — ورأت انها ما ان تمسك بالحلقة الأولى ، حتى تقودها الى باقى الحلقات ، فيتبين لها حينئذ ذلك الصرح الهائل من الضلالات والتلفيقات المتصلة كخيوط العنكبوت

التى تمارسها قمم هذه السلطة ، والتى تكون السلطة القضائية احد وجوهها ودعائمها .

ونستطيع أن نورد مشـــهدا تظهر فيه « حنا » فى مواجهة ممثلى القضـــاء محاولين استقطابها ، واقناعها بالفكرة الصهيونية ، وتبريرها كحل وحيد لا بديل عنه للمشكلة اليهودية ! فحنا تجلس فى دائرة محكمة — والمغزى هنــا يوحى بحالة حصار — يحيط بهـــا الزملاء الأساتذة الكبار، كمـــا نلاحظ ايضا تمايز اللهجات ، فهذا المـــانى ، وذاك امريكى ، وذاك فرنسى ... الخ . والصـــفة الوحيدة المشتركة بينهم كونهم يهودا فقط لا غير ! فى هذا المشهد حين تصر حنـــا على اثبـــات حقـــوق موكلها « سليم بكرى » — اى حق ملكيته لبيته وهويته — يناقشـــها الأمريكى مراوغا .

— ان هذا يستغرق وقتا طويلا فى المحاكم ، والى ان يحين هذا الوقت ، من الممكن ان يصـــبح موكلك مواطنا من جنـــوب افريقيا ، واذا اصبح مواطنا ، وله جـــواز سفر صحيح ، وقتها يستطيع المطالبة بالبيت،وسيحصل عليـــه ، هذا اذا كانت اوراقه مضبوطة .

ترد حنا فى ذهول ويأس .. « يبدو الأمر معقدا بالنسبة لى !! » .

ثم يأتى دور البروفسيور ، فيتوسط الدائرة ، ويبدو بمظهر المحامى المحنك الذى صهرته تجـــربة الاستيطان ! .. وتذكرنا كلماته بمفـــكرى الصهيونية الأوائل ، وهـــو يلعب على أوتار معـــاناة اليهود من الذبـــح المتكرر ، ومن ثم ضرورة الحفـــاظ على وطنهم القـــومى الجديد ! يقـــول بانفعال « انصتى يا حنا .. لقد تشردنا وتعذبنا منذ أكثر من ألفى سنة ، وهذه ليست بالفكرة السيئة لنستعيدها ، فعائلتك ايضا كان لها نصـــيب فى الأفران الجماعية ، والآن لنـــا « وطن » و « هوية » ويجب أن ندافـــع عنهما » .

فترد حنـــا فى تجديد للمحاولة « وانا ارفض نفس الشىء بالنســـبة للاخرين » .

ولكن المدعى العـــام يعقب بسخرية معلنا انتهاء الحوار « انظـــروا كيف تتعامل حنـــا مع السياسة بشكل رومانسى » !

هنـــا نواجه بموقفين متناقضين : احدهما يمثل « حنـــا » فى دفاعها عن حق الفلسطينى — حقه القانونى وحقه الانسانى بشـــكل عـــام —

ثم موقف الآخرين الذين اوكلوها فى قضية كاريكاتورية — من وجهة نظرهم — اى لا تتخطى الحدود المرسومة للنظام بل وتكيف معرفتها وفق قواعده وشروطه ، ويصير دفاعها تكملة للديكور الشكلى الزائف لما يسمونه ديمقراطية النظام ! وحين يجاوز موقف حنا هزلية اللعبة فى محاولة جادة للبحث عن جذور الحقيقة ، ويحسون هم ببعض الخطورة من موقفها هذا ، حينذاك يبدون شيئا من الليونة — الخبيئة المقصد — لاستيعاب الموقف ، ويبداون بتذكيرها بكلمات عن القومية ، والوطن ، وكيف يجب اجتياز كافة العقبات للدفاع عما صار حقا لهم . ولكن بالتوازى مع هذا ، يبدأ وعى حنا فى التبلور باتجاه ان بيت سليم له دلالة اكثر واعمق من مجرد كونه حقا قانونيا فحسب .. لذلك تستمر فى عملية بحثها عما هو أعم واكثر تجذرا .

من هذه المفارقة — والفيلم يحوى الكثير من المفارقات — يتضح طرفا الصراع الذى يمثل احد قطبيه اولئك الذين يمثلون النظام ودعاته ، وحنا — حتى هذه اللحظة — لا تمثل القطب الآخر ، بل يمثله الفلسطينى — المراد نفيه من ساحة الصراع — فهو الطرف الفعلى والحقيقى . وما تناقضه حنا ورؤسائها الا صراع ثانوى . يتحدد الموقف النهائى منه بمدى انحيازها لأى من قطبى الصراع .

— « محور سليم بكرى » —

من الناحية الأخرى ، اذا اتجهنا الى « سليم » نجد انه طرف الوعى فى الفيلم ، فهو يكشف عن قصته بشكل واضح وبتنويعات مختلفة — تلك التى يحاول الآخرون تحريفها — اى قصة خروجه وعائلته من فلسطين ، التشتت فى المخيمات ، اللجوء الى التسلل واخفاء الهوية حتى يستطيع العودة — وعند المواجهة الأولى مع « حنا » نجد المفارقة التالية : سليم بهدوئه ، ونفاذ نظراته ، ووثوقه بعدالة قضيته ، ومعرفته بلغة الآخر وجهل الآخر بها ، فى مقابل « حنا » بترددها واستغراقها فيما هو شخصى ، اى فى وضعها المتأزم — من مشكلة الجنين الذى حملت به بالخطأ ، الى مشكلة علاقتها الموتورة بالمدعى العام الاسرائيلى ، والحنين الى زوجها والتردد فى السفر معه الى فرنسا — من هذه المفارقة يبدو وكأن ميزانا دقيقا يتذبذب مع انتقال الكاميرا السريع بين وجهيهما ، ومن الحوار التلغرافى القصير فى جمله والغزير فى معناه ، اى الذى يفصح عن أكبر قدر من الأفكار بشكل مكثف وموجز وموحى ايضا . هنا ترجح كفة « سليم بكرى » ، يسيطر على سير الحوار ، ويأخذنا منذ هذه اللحظة

حتى يحتل المشهد بأكمله ، فتصير حنا كخلفية له حائرة فى فهم ما يشاهد والحقائق عن وضع الفلسطينى ، والتى تبدأ فى التوالى فيما بعد ، والتى تراها « حنا » للمرة الاولى ، فتحدث لديها نوعا من التعريب المفاجىء والدهش .

وحين يتجول « سليم » فى احياء القدس القديمة — دلالة على انتسابه اليها — يكتسب المشهد حيوية خاصة نابعة من خصوصية المكان ، فتدب فيه الحركة بنعومة ودونما اقحام ، فنرى من خلال عيون الكاميرا — عيون سليم — فلسطينية الحى ، الناس وشكل الحياة ، كل هذا مضفورا بترانيم موسيقى عربية ، همهمات الباعة واصوات نساء — وهناك ايضا عامل يطرق النحاس ، اطفال يلعبون ، صوت طبلة فلسطينية ، ترتيل قرآن ، ومقطع من اغنية « الشيخ امام » : « اذا الشمس غرقت فى بحر الغمام ، ومدت على الدنيا نور الظلام » .

من دلالة المعنى فى هذه الكلمات ، واختيار « الشيخ امام » كصوت معبر عن الثورة ، من هذه البانوراما العريضة لاستعراض شكل الحياة ، ومن هذه التفاصيل الكثيرة الموحية ، يتضح للمشاهد ان كل لقطة — رغم خلوها من الحوار المنطوق — تقول شيئا ! ، تقول بالايماءة ، بالجملة الموسيقية وبالايحاء . فهنا يخاطب جافراس مشاهده بلغته الخاصة — لغة السينما الخالصة — حيث تتحول الفكرة المجردة الى المرئى والمسموع . اى ان فكرة (الأرض لأصحابها) تترجم فى الفيلم الى مظاهر متنوعة من الحياة يراها المشاهد فى حالة استمرارها .

ثم يستمر الحوار الذى بداه المخرج بنفس التكثيف الايمائى ، فيعرض للجانب المأساوى من الظاهرة ، حين ينتقل سليم الى المخيمات المهجورة والتى اخليت تماما من أهلها لتقام محلها مستوطنات جديدة ، فتهيمن على المشهد آنذاك لحظات ثقيلة من الصمت المعبر ، تدل على استلاب الروح والحياة من هذه الأماكن الشاغرة . ولكننا نجد ، رغم الصمت العرضى الذى يجتاز المشهد ، ان سليم بتواجده الحى فى هذا الفضاء هو همزة الوصل والخيط الدقيق الذى يصل هذا المكان بما قبله من الأماكن الحيوية فى القدس القديمة ، كما تجرى بوجوده ايضا عملية مزج الحيز المكانى المرئى بالتاريخى اللامرئى — المحكى — وتجسيده كتجربة ذاتية فردية ، وجماعية تخص شعبه فى آن واحد .

يتوقف « سليم » خلف الجدران المهدومة ، يقطع الحدث ، يخترق حاجز الصمت متحررا منه وكأنه يتوجه بحديثه الى المشاهد الجالس فى صالة العرض — وحنا مازالت خلفية خارج الحدث — تجرى

الكلمـــات على لسانه كشريط وثائقى عن تاريخ هذه الأرض وعمن كانوا يعمرونها ، فنجد أن تجـــواله عبر هذه المســـاحا تبالصوت والصـــورة يشير الى جسامة تناقضات الواقع ، كما يستشرف نبوءة الولادة والعودة الى الأرض التى تم استلابها .

فى هذه المشاهد الدرامية ذات البعد التسجيلى(٦) نجد أن « سليم بكرى » هو البطل دون منـــازع ، وان كل محـــاور الفيلم — فيما بعد — تتوازى وتتقاطع لتلتقى معـــه فى النهـــاية ليس بصـــفته الفـــردية ، بل كحالة شاملة لهـــا دلالتها السياسية التاريخية . اى أن سليم بعـــودته الدائمة — رغم الطرد والمنع والسجن — الى ارضـــه الكائنة فى قلب فلسطين المحتلة ، والتى تم الاستيلاء عليهـــا قبل العـــام ١٩٤٨ ، قـــد اصبح « نموذجا » للفلسطينيين بعامة ، أولئـــك الذين مازالوا متمسكين بالأرض — رغم الطـــرد والتشتت . كل هذا يكشفه الفيلم حين يستعرض « سليم بكرى » مراحل نزوح عائلته — كأى عائلة فلسطينية — من قرية فلسطينية (كفر الرمانة) ، ثم الى مخيم على حـــدود فلسطين ، وصولا الى مخيمات لبنـــان ، فتتطابق هذه المراحل مع ملحمة النضـــال التاريخية التى مر بهـــا الشـــعب الفلسطينى فى ترحاله المستمر والذى لم ينتهى حتى الآن .

— المدعى العـــام الاسرائيلى —

اما شخصية « اشعيا » — المدعى العـــام الاسرائيلى — فتتبلور من خلالهـــا صفات اليهودى الصهيونى بأجلى صورها ، ســـواء فى علاقتـــه بذاته او علاقاته مع الآخرين . فمن الناحية النفسية ، نجد أن شخصيته تتسم بالتعصب والعزلة الفـــردية واختـــلال التوازن الناشىء دوما عن استحالة تحقيق ما يريد — لأن ما يريده غير قـــابل للتحقق بالفعـــل — وعدم التلاؤم مع محيطه ، واعتبار الآخرين أعـــداء له حتى يتم الاستحواذ عليهم أو سحقهم . فعلاقته بحنا تأخذ شـــكل المطاردة والملاحقة المرضية. نلاحظ ذلك من نظراته القلقة المتوجسة ، وتصرفاته المريبة ، والرغبـــة فى الحصـــول عليها باية وسيلة .

يتعرض المخرج بالتحليـــل الدقيـــق لابعـــاد هذه الشخصية المركبة لتتكشـــف مناطق اعتواراتها وتشوهاتها الداخليـــة ، وهـــو يفعل هـــذا بحساب دقيـــق ودونما انفعال زائد ، فلا تبـــدو مظاهر القلق والعدوانية التى تميز سلوك هذه الشخصية على انهـــا « حالة » مرضية هستيرية فحسب — وكأنه مريض فى مصـــح عقلى — بل يتم الافصاح عنهـــا كتيار

داخلى متصل من الانفعالات والمشاعر العميقة التى تتجسد بادق رابسط الايحاءات ، والتى ترد ايضا فى باقى الشخصيات الصهيونية ـ كالبروفسيور والمحامين الآخرين ... كمرادفات للشخصية الأساسية ـ تعمق من تأصل صفاتها « كنموذج » شديد الخصوصية ليهود اسرائيل . لذا كان المخرج مقنعا فى تصويره لهذه الشخصية بجعلها تنمو وتتحرك وتكتسب سماتها الخاصة . **فلم يسقطه فى جمود النمط الجاهز للفاشى المتطرف ، ولا هو جعلها حالة فردية « شاذة » ليس لها مثيل ،** مما جعل المشاهد يكتشف ملامح الشخصية شيئا فشيئا . حتى وصلت الى ذروة تبلورها فى مشهدين متوازيين ومتشابهين مكانيا . فكلا المشهدين مصور فى المطار بايقاعه الصاخب ، وفى كليهما الزوج (فيكتور) هو القادم ، حاملا حقيبته الصغيرة ، آتيا لنجدة اصدقائه !

ونرى ان المشهد الأول ياخذ الشكل الكلاسيكى : الزوجة تنتظر الزوج القادم ، والعشيق يتلصص تأكله الغيرة . ومن الممكن ان يبدو هذا وكأنه مشهد عادى يعبر عن مشاعر الغيرة لدى اى رجل وفى اى مكان . ولكن الفيلم يتجاوز هذا فى تحليل اعمق للشخصية ففى لمحة خاطفة حين يسأله النادل ـ اشعيا ـ « عمن يبحث » ، نكتشف ان له ـ اى للأخير ـ عملا آخر يضطلع به غير عمله فى حقل القانون ، وهو انه ذو صلة وثيقة بأجهزة الأمن الاسرائيلى (كمخبر على سبيل المثال) !!

اذن فمشاعر التجسس والتلصص على الآخر لم تكن وليدة مجرد علاقة ثلاثية برجوازية (الزوج ـ الزوجة ـ العشيق) ، ولكنها مرتبطة بما هو اعمق واكثر دلالة فى شخصية الصهيونى بشكل عام .

اما المشهد الثانى فهو تكرار ساخر للأول ، لأن العشيق هو الذى ينتظر الزوج هذه المرة ! ... اى ان « اشعيا » فى سبيل مصلحته لا يأبه ان تكون له صلة منفعة صريحة بفيكتور (الزوج) ، بل ويعرض طفله للتبنى من قبل الزوج « كسلعة » . ونراه يقدم على هذه المساومات بطفله ورجولته وكرامته ليس فقط بدافع الاستيلاء على حنا ، بقدر ما هو احساس بالخطر لوجود سليم بكرى واستحواذ الأخير على اهتمامها . فى هذين المشهدين نجد فى تشابه عنصر المكان والجو النفسى وتكرار ذات الشخصيات (أو بعضها) توظيفا دراميا دالا على دوافع شخصية المدعى العام وتعميتها من اجل كشفها من الداخل .

كما نجد أن اختيار « المطار » بالذات كمكان لتصوير محور العلاقة الثلاثية (اشعيا ـ حنا ـ فيكتور) له اسبابه ودلالاته : منها ان جو المطار بايقاعه الصاخب وتوتره يمثل معادلا لتوتر الشخصيات

فى علاقاتها ببعضها ، ومعبرا عن محتوى وسمات تناقضاتها . وبالتالى يمكن اختزال هذه الانفعالات والعلاقات وتكثيفها فى صيغ تعبيرية — سينمائية — صامتة مع خلفية مصطخبة كلغة « الايماءات » على سبيل المثال . فتعبير الايماءه بمثابة التعليق الحاد على الشخصية وعلى موقفها من الشخصيات الأخرى بشكل قوى ومكثف . وهناك سبب آخر فى اختيار المكان — المطار — كمحرك للأحداث فى هذه المشاهد هو دلالته على العجز الداخلى لشخصيتى (اشعيا — حنا) وانتظارهما للحل الذى يأتى دائما من « الخارج » وعدم اللجوء لذواتهما — أى للداخل — كامكانية حقيقية للحل . هذا فى المشهد الأول ، اما اختفاء « حنا » من المشهد الثانى فهو يشير الى لجوئها لحل آخر — وبالتالى اختفائها من المكان دلالة العجز — حيث يظل اشعيا ، يقف ، يقف وحده فى المطار — معزولا — متسولا على أبواب الحل الخارجى ، وفى الوقت نفسه عدائيا متآمرا على الداخل (على حنا — سليم) . اى ان هذا المشهد يشير الى التناقضات الصارخة فى شخصية اشعيا ويلخص اسلوبه فى النظر الى مشكلاته وطريقة حلها ، فالعجز والعزلة من جهة فى مقابل العداء والتآمر من جهة اخرى هما وجها العملة التى تتمحور حولها شخصية « اشعيا » .

— محور (اشعيا — سليم) وخلفية تاريخية) —

اما موقف اشعيا من سليم بكرى فهو ليس موقفا شخصيا بالأساس اى ان عداءه تجاه سليم لم تفجره تناقضات الشخصية من خلال فعلها فى الحدث ، ولكنه موقف موجود وسابق على الأحداث (كموقف تاريخى مسبق وموجود) وهذا هو البعد الملحمى فى الفيلم . فكون سليم عربى — فلسطينى (اى هذه الهوية بحد ذاتها) هو الذى يدفع اشعيا الى ان يراه بمنظور « العدو » الذى لا يستحق منه الا القتل والابادة — هكذا بتعصب وبدون ادنى تانيب للضمير . وهذا الموقف الاحادى الجانب فى الشخصية لا يمكن تفسيره — فقط — بفعل سليم فى اطار حدود الفيلم (اى انه اتى فقط للمطالبة ببيته) . ولكنه ناجم عن خلفية تاريخية ممتدة ومتشعبة الجذور — كما اشرنا سابقا — فيصبح كره اشعيا لسليم وسعيه فى الانقضاض عليه تعبيرا عن صفة جامعة عامة لهذا التجمع الفريد فى تكوينه — اى الكره التاريخى للتجمع الاسرائيلى تجاه الشعب الفلسطينى بكل اسبابه ومبرراته . وهكذا يدعو الفيلم الى النظر فى هذه العلاقة مجددا .

اذن فشخصية « اشعيا » وباحتوائها على اكثر من جانب يتم لهـا التحقق والانتقال الى مستوى التعميم ، اى بوصفه « نموذجا » دالا على حالة اشمل . فنلتقى به فى البداية كفـرد له مشكلاته الخاصة (فى علاقته بحنا) ، يستمر الفيلم بتعريف هذا الفـرد بوظيفته التى تشـكل جـزءا من كيانه الاجتماعى « كمدع عام » اى انه يمثل نوعا من السلطة ، (السلطة القانونية) ، ثم بتواطئه مع المؤسسة القمعية البوليسيـة يتضح التقاء (القمع القانونى بالقمع البوليسى) فى علاقة حميمة ومتاصلة. وفى النهـاية تتكشف ، بعدوانيته غير المبررة تجـاه سليم ، احدى اهم مقـومات الشخصية (اى اصوله العنصرية) لتكتمل بهذا سمات النموذج. وبهذا الاكتمال ايضا ، يتم له الالتقـاء الـكامل مع النظـام (اى السلطة الأم بكافة مؤسساتها كمؤسسة صهيونية) . وهكذا نستطيع ، ومن خلال شخصية اشعيا ، التعرف على النظـام ونضع يدنا على مناطق الخلل فيه وعلى عدم شرعيته لأنه فى النهـاية احد ممثليه والمحافظين عليه بضراوة .

ــ فيكتور بونيت ــ الزوج ــ

وحين ناتى الى الزوج ، نلمس فيه هذه الشخصية المبرمجة بافعالها ومشاعرها ، العائلة ــ بشـكل ما ــ للقياس ، فكل الامور محـددة بالنسـبة له ، لا تبدو عليـه مظاهر القلق ، ولا يشكو من مشـكلات تخصه بل ياتى لحل مشـكلات الآخرين (حنا ــ اشعيا) . انه الفـرب الذى تلمس اسـباب استقراره منذ زمن بعيد ويرى اصدقائه (فى اسرائيل) كامتداد له ــ من منظور وحـدة المصالح والغـايات ــ ومن هنا ينشـا موقفه المتعـالى رغم تصويره بمظهر المتساهل الللبيرالى . فنجده يتحدث مع حنـا ــ عن عشيقها ــ بحيادية تكاد تخلو من المشاعر ، ثم يلتقى مع هذا العشيق فى نقاش بارد حـول حنا ومشكلة طفله منها ... ثم يتم الاتفـاق فيما بينهما ــ وبنفس البرودة ايضا ــ عن كيفية انقـاذها من تورطها مع سليم بكرى . هـذا لأن التناقض بينهما ، اى بين « فيكتور ــ اشعيا » هو تناقض ثانوى يتم تجـاوزه حين يلتقيا بعـدو مشـترك هو « سليم » .

اما عن علاقته « بحنا » ، فالجو يومىء من ظاهره بأن هنـاك ثمـة صداقة بين الزوجين المفترقين ، وان حنـا هى التى تتحـكم فى شـكل العلاقة ، ولكن اذ نتفحصها بعمق ، تتكشـف عن جانبها الحقيقى ، وهـو انهـا علاقة وصاية من جانب « فيكتور » (كطرف قوى مسـتقر ماديا ومعنويا يمثل الغرب) تجاه « حنا » (بما تمثله الشخصية اليهـودية ــ كطرف اضعف) محتاج دائما الى بسط حماية الآخر عليـه) . هـذه الوصاية ــ كما يبدو من الفيلم ــ تتعدى حـدود الروحى والمعنـوى

الى الوصاية المادية الصريحة . نرى هذا فى مشهد زيارة فيكتور الأولى لاسرائيل ، وهو يعرض على حنا آلاف « الدولارات » ــ بهدوء وكنوع من الواجب ــ ثمنا لتخليها عما يشغلها (أى عن قضية سليم) . وحين ترفض حنا يتهمها بالجنون ، ويجد فى دفاعها عن قضية خاسرة مجرد تورط ، لا يعدو أن يكون كما يقول : « من قبيل الدراما السخيفة التى تفقدها سحرها وانوثتها » !!

نلاحظ هنا الدلالة الرمزية « لعملة الدولار » التى تتداخل بشكل وثيق فى نسيج اسرائيل وتكوينها . وايضا كدلالة على نظرة الغرب فى « تشييىء » البشر والعلاقات وتحويلهم الى سلع قابلة للشراء والمساومة .

وبهذا يعكس « فيكتور » مفاهيم ومواقف محددة : الأول موقفه من حنا ــ اشعيا ... بالنسبة لحنا كصديق منقذ وكوصى عليها (وهذا موقفه المعلن) .. ثم موقفه المتعاطف ــ والمتآزر ــ من اشعيا فى عدوانيته ــ غير المبررة ــ تجاه سليم (وهو موقف غير معلن) ، وعدم الاعلان عنه لا يعنى نفيه أو شجبه ، بل اخفاءه وستره خلف قناع الغربى الهادىء المتحضر !!

اما موقفه من القضية الفلسطينية فهو موقف الغرب المتجاهل لها باعتبارها قضية هامشية ــ دراما سخيفة ــ لا تستحق اضاعة الوقت الثمين ، هذا الوقت الذى يقاس « بالدولار » اى بمنطق الربح والخسارة . فما بين الانكار والصمت يتراوح موقف فيكتور من القضية الفلسطينية ــ كقضية شعب ــ وليس كارض له فيها اغراض اخرى !

حول هذه الشخصيات الرئيسية ــ سالفة الذكر ــ تتشكل محاور الصراع المعبر عن واقع النزاع الفلسطينى ــ الاسرائيلى فى زمننا الحاضر . كما وان هناك محورا آخر ــ ماثل طول الفيلم ــ يضم فى ثناياه كل هذه المحاور ــ يحتويها ويشكلها ــ وهو علاقة مجمل هذه الشخصيات بالمكان/ الأرض كحقيقة جغرافية وتاريخية واجتماعية .

ولقد رايت ان اتوقف قليلا عند « المكان » لما له من أهمية بالغة ، وأثر فاعل فى تحريك الأحداث . فكما يجسده الفيلم هو المادى الملموس، الايحاء والرمز ، المكانى والزمانى فى آن واحد .

ـــ شخصية المكان / الأرض :

المكان فى « حنا . ك » له اكثر من بعد . احدها هو المتخيل الدال على هوية الشخصيات والداخل فى نسيج علاقاتها والمكون لطموحاتها ورغباتها. « فسـليم بكرى » يبعد دائما عن الأرض ـــ ارضه ـــ ولكنه يعود اليها . « وحنا » تهاجر اليها كأرض استيطان جديدة ـــ فيها تحلم بتحقيق الرغبات المستحيلة ـــ والمدعى العام يضع عليها اليد بالقانون وبالسـلاح لأنه اذا افتقدها فقد مبررات وجوده ، « وفيكتور » يأتى اليها كنوع من الوصاية ـــ معنوية ومادية ـــ اى وصاية الغرب وحمايته لها كجزء من نفوذه . فـكل منهم يحلم أو يرغب أو يدعى انها له . هـذا من ناحية تجسـيدات المكان ودخوله كعنصر من مكونات الشـخصية والمحدد لهويتها . أما عن البعـد الآخر فهو الواقعى ـــ التاريخى ذلك المرئى والملموس . انها فلسطين ـــ الأرض التى عاش فيها العرب الفلسطينيون بحكم مولدهم ، ثم سلبت منهم واحتلها آخرون . ولقد اختار المخرج مدينة القدس لتكون تعبيرا حايا عن تشابك الأبعاد ، وتقاطع الرؤى ، وتعـدد الاحتمالات . فتخرج المدينة عن حـدود كونها مجرد مدينة ـــ اى مدينـة ـــ الى التعريف بها كمكان يمتلك مقومات شخصيته ، وخصوصية تفرده بين مدن العالم اجمع. فتظهر مدينة القـدس بتراثها العميق ، وبأحيائها القديمة الممتدة فى عمق الزمن ، وبهذا المزج المتفرد بين اجراس الكنائس مع صوت آذان الفجر معلنا انتهاء مشهد او بداية آخر . وهى ايضـا مدينـة القدس بصور الاحتلال المشوه لملامحها . بتلك السـجون الخانقـة التى يقاد اليها شباب رافعين ايديهم بعلامة النصر . « بسارينا » البوليس الاسرائيلى ترعـق فى انحائهـا معلنة عن وجودها الشاز . بمشاهد تفجير البيـوت والعنف اليومى . بهـذه المستوطنات حديثة الصنع ، فنراها كتجمع غريب من البنايات المتشابهة المتراصـة وكأنها ثكنات حربيـة .

بهذا الحضـور الطاغى للمكان والذى يفرض نفسـه على حواس المشاهد وعقله ، تتجلى مدينة القدس بكل تناقضـاتها . وبين صـفتى الأصالة والتشـويه تتذبذب الايقاعات وتتولد الايحاءات وتطرح الأسئلة . فيتكشف الخيط الدقيق الفاصل ـــ والذى يتغلغل بين دقائق العمل بمكر وفطنة راقية ـــ بين الأصـيل والزائف ، بين الممكن والمسـتحيل ، بين الموجود وما يفرض نفسه على الوجود .

ـــ الوعى ومفهومه الاجتماعى ـــ السياسى . . . ـــ

يتضح مما سبق أن الفيلم يطـرح مجموعة من التساؤلات يضمها اطار رحلة « حنا » من خلال تطور وعيها بالقضـية الفلسطينية . فهل

نفسر نضـــج وعيها بأنه نتاج تراكم وعى فردى ذاتى ؟ .. وهل يكفى ارجاعه بمعادلة بسيطة الى وجود الجانب المضىء والباحث عن الحقيقة فى شخصيتها ، ثم التحام هذا الجانب بقضية لها نفس البعد ، الا وهى قضية سليم بكرى متحملة فى سبيلها كافة الأخطار الناتجة عن ذلك ؟ ..

اذا انتهينا الى هذا التفسير — وحده — فسنحصر انفسنا بالحتم فى اطـــار التحليلات السيكلوجية الضـــيقة ، ولكن الأهم من ذلك هـــو **ان قضية النزاع العربى — الاسرائيلى تحكمها قوانين عامة ، تشـــتمل ايضا على خصوصية الحياة داخل فلسطين المحتلة وعلى نوعية الصراع الدائر فيها** . حيث يأخذ الصراع شكله اليومى — كما اشرنا سابقا — متسما بأبعاد طبقية وحقوقية مباشرة . اذن يبقى دائما الجانب النفسى— مع عدم الغـــاء اهميته — هامشيا وعابرا .

لذلك فاذا تناولنا مفهوم الوعى وتطوره بنهج مختلف ، فســـنتنتهى الى ان وعى **« حنا . ك » هو بالأحرى وعى اجتماعى — سياسى نشـــا كنتيجة لصراعات بين العنصرية الفاشـــية للقوى الصهيونية من جهة ، وبين قوى معادية للنظام الاسرائيلى — قوامها الأساسى الفلسطينين — من جهة اخرى . وفى السنين الأخيرة على وجه التحديد ، نتج عن هذا الوعى ظهور مجموعة من اليهود العلمانيين والاسرائيليين داخل فلســطين المحتلة ، من اولئك الرافضين لعنف ووحشية اسرائيل والفاقدين ولاءهم للمؤسســة الصهيونية . ولكن لا يمكن اغفال ان هذه القوى لم يكن لها ان تصــبح مؤثرة — بحكم تركيبتها واصــولها — الا من حيث ارتباطها بشكل وثيق بالقوى والجماهير الفلسطينية** . ومن ثم نشأ شكل آخر فى التعامل مع القضية الفلسطينية . وهذا المفهوم الجديد الذى طرح نفسه على العالم لم يكن له ان يظهر بهذه القوة الا بعد كارثة «حرب بيروت» . **ولنلاحظ انها نفس الفترة التى بدأ فيها العمل بالفيلم . فقد ظلت الفكرة تتردد — ولأكثر من عشر ســـنوات فى راس جافراس ، اتفق بعدها مع** فرانكو سولينـــاس على عمل فيلم عن الفلسطينيين . ثم زار سولينياس بيروت وعاد حائرا « لقد سحر بهذا النوع من المدن التى هى فى حـــالة حرب ، وســـحر بالمخيمات التى زارها ، وبالأوروبيين الذين يعملون مع **الفلسطينيين فى المخيمات » (٧) .**

وهكذا فقد اعيد النظر مجـــددا فى المشكلة الفلسطينية فى مرحلة « ما بعد بيروت » داخل وخارج فلسطين المحتلة .

اذن كيف استوعب كوستا جافراس هذا المفهوم الايدلوجى للوعى ؟. وكيف جسده من خلال مفردات وصيغ فنية بعيدة عن الانشائية ، وعن

لغة المنشور السياسى ؟ وبالأخير ، ما هو شكل العلاقة بين العمل الفنى والواقع الاجتماعى الذى افرز هذا المفهوم ، اى مدى اقترابه او ابتعاده عن الحقيقة ؟ .

بالعودة الى الفيلم سنحاول تتبع هذه الرحلة ، ليس بهدف تلخيص ما تبقى من مشاهد ، انما لتحديد عناصر الارتكاز فيها . فكل مشهد انما يمثل مرحلة من مراحل التطور على مستوى الوعى ، وبناء الحدث،وحجم التساؤل المطروح . كما نرى ان المشهد باستقلاله النسبى ونقصه النسبى يشكل وحدة عضوية فى ترابط وثيق بما يسبقه وما سيليه من مشاهد ، ليقدم فى النهاية رؤية كلية لرصد الواقع — كما هدف اليها المخرج — فى زمان ومكان محددين .

— البداية —

فى البدء يتوازى عجز « حنا » فى اتخاذ قرارات مصيرية فيما يخص قضاياها الخاصة ، مع قصور نظرتها — كمحامية — لرؤية طبيعة القوانين التى تعمل من خلالها ، والمحكومة اساسا باطر وشروط الطبقة المسيطرة . وحين التقائها بقضية سليم ، تصطدم بديماجوجيه هذه القوانين وضلالاتها . ومع لحظة الاصطدام الأولى تتولد الدهشة ، تلك التى قادتها الى بدايات طريق الوعى والمعرفة .

خريطة جديدة لاسرائيل !!

فى مشهد بحث « حنا » عن بيت سليم بكرى ، تصل الى مشارف القرية الجارى البحث عنها ، حيث تسأل جندى الحدود عن قرية « كفر الرمانة » . يجيبها الجندى ان « لا وجود هنا لقرية بهذا الاسم » وان القرية القريبة هى « كفار ريمون » . وحين تصر حنا على المسمى الحقيقى للقرية والمدون فى ملف سليم بكرى ، ينصحها الجندى — ببساطة مفرطة — ان : « **تحتفظ بخريطة جديدة لاسرائيل** » .

نلاحظ من الحوار السابق — المتعمد بدقته وايجازه — ان عديدا من الأسئلة المتلاحقة ستفرض وجودها تبعا لذلك عن : لماذا يتغير اسم القرية وشكلها وليس موقعها الجغرافى ؟ .. وهل هى القرية الوحيدة التى تغيرت ؟ .. بواسطة من ؟ .. ولمصلحة من يتم هذا التغيير ؟ ...

طبيعة الاستيطان الجديد :

يتم التأكيد على اكتشاف حنا الأول وهو الغاء واستبدال اسم القرية الفلسطينية فى المشهد التالى مباشرة ، حيث يطرح تساؤل جديد ،

يعد فى الوقت نفسه اجابة على سابقه ، وهو : **من هم أولئك القادمون الجدد الذين سيعمرون هذه المدن والقرى المسلوبة ؟؟ .**

يتم هذا عبر التقاء « حنا » بعائلة روسية مهاجرة حديثا لاسرائيل، فتسأل « حنا » السيدة عن القرية القديمة ، وعن العرب الموجودين فيها. ترد الأخيرة بغياب وجهل تام « وهل هناك قرية قديمة ؟ » ، اما العرب فلا وجود لهم هنا .. تندهش « حنا » مرة أخرى من هذا الاكتشاف المفاجىء ، ويلاحظ المشاهد الايحاءات الدقيقة فى الحوار والتى تشير الى **ان اولئك المستوطنين من مختلف الجنسيات والثقافات لا يعرفون شيئا عن الأرض المهاجر اليها سوى انها مكان خال ، وانهم قد اتوا من بلادهم البعيدة ليزرعوا فيه ثقافة جديدة ، وتاريخا وقيما مقدسة وفقا لمشيئة الرب !!**

انكار « الوجـــود » !!

فى المشهدين السابقين ، من رد الجندى غير المبالى — والمدرب جيدا — « ان لا وجود لقرية بهذا الاسم » ثم رد المهاجرة الروسية : « ان لا وجود للعرب هنا » نلاحظ ان ثمة ارتباطا وثيقا بين كلا المعنيين. فكلاهما يحوى كلمة « وجود » مسبوقة « بلا » التى تنفى ما قبلها . الأولى تخص « المكان » والثانية تعنى « البشر — السكان » . وأن الأرض وسكانها هما الشرطان اللازمان لانتاج الحياة — اى حياة — فى هذا الكون . وعلى هذا فالاستلاب كما نراه هنا هو استلاب مزدوج وحقيقى أيضا ، وليس على سبيل المجاز . فهو استلاب حقيقى لأنه يشمل الأرض والهوية معا ، لذا فهو يلمس صلب الوجود الانسانى . والسؤال هنا : هل من الممكن ازالة « الآخر » من الوجود بمجرد انكاره ؟ !

فالرد الأول يلخص ما يقوم به التجمع الصهيونى من تخطيط واع ومنظم لتغيير وازالة شكل واسماء مدن فلسطينية الأصل والاسم باخرى عبرية الاسم فقط !! وبهذا تضيع وتندثر هويتها الحقيقية — اى فلسطينية الأرض — وتصير فى الوقت نفسه ملائمة للاستيطان الجديد .

اما رد السيدة — (الفزيبة عن هذه الأرض) — بأن لا وجود للعرب (وهم السكان الأصليين) ، انما يعكس الصراع على ذات المكان ، وهو صراع وجود

بالاساس ، اى ان هناك ((وجود)) استيطانى عنصرى ، قائم على محو ((وجود)) فلسطينى عربى على هذه البقعة من الأرض .

((لا اعبد ما تعبدون ...)) وتحريف ((اللغة)) :

فى هذا المشهد — وهو استكمال لحلقات البحث السابقة — يتصاعد الايقاع الى ذروته باكتشاف حنا لبيت عائلة سليم ، وانه — اى البيت — قد تحول الى متحف !! والمشهد محورى وهام للغاية ، فحين تتبع وحداته ، نرى فى بدايته حنا وفيكتور وهما يتجولان مع السواح فى المتحف — البيت — بينما تتقدمهم سيدة اثرية كدليل سياحى ، تصف لهم عدد حجرات المنزل . وعدد النساء والأطفال الذين كانوا يسكنونه — « وهم كثر كعادة العرب فى الانجاب » — ثم تتوقف الكاميرا عند سورة قرآنية مكتوبة على احد المداخل . تقول السورة الأصلية « قل يايها الكافرون لا اعبد ما تعبدون ، ولا انتم عابدون ما اعبد .... » .

وحين تقوم السيدة بترجمة الآيات للسواح الاجانب — القادمين لرؤية الآثار المقدسة : — تردد كلمات لا رابط لها ولا معنى ، ولا تمثل حقيقة السورة الأصلية فى شىء ، وتاريخيا ترجعها الى : « انها احد آثار القرن الخامس البيزنطية ! » اى قبل ظهور الاسلام بوقت طويل(٨) . واختيار المخرج لهذه السورة بالتحديد له دلالة بالغة الاهمية حيث تعكس موقفا سياسيا وثقافيا للقوى المتصارعة فى اللحظة المعاصرة . كما أن تحريف السيدة الدليل — لما ورد فى الآيات لم يأتى اعتباطا ولا عن جهل من المخرج بتاريخها الحقيقى — كما زعمت الجمعية الصهيونية بصدد تحليلها لأخطاء الفيلم(٩) . ولكن هذا التحريف المقصود — والمتعمد — انما يحمل معنى موازيا لاستلاب الشعب الفلسطينى لثقافته وتشويه تراثه . والذى يعد القرآن بلغته ومعناه تتويجا لها . وهو كما نرى استلاب من نوع آخر له خطورته ومغزاه .

كما وان هناك مقصد آخر يظل ملوحا به خلف المشهد برمته ، وهو محاولة الايهام بان الثقافة العربية الاسلامية قد انمحى وجودها داخل هذا البلد .. ويتم التعرض لها فى الوقت الحاضر كثقافات متحفية — اثرية منقرضة . وهذا بالتالى يثبت اركان الأيدلوجية الصهيونية السائدة .

ورغم ذلك لا تتوقف رؤية المخرج عند هذا الوضع الذى يتسم ظاهريا بالجمود والثبات ، ويبدو ابديا من شدة وطأته ؟ بل يرى —

جدليا — نسبيته ، كما يرى امكانيات الواقع المتاحة وليست المتخيلة فحسب . حتى اقسى مظاهر العنف — مهما تكن مدة ثباتها . لابد وان يتم تجاوزها كمرحلة جمود وتخلف . من هذا المنظور اجرى المخرج صياغات سينمائية فى تواز وتقاطع مع كافة اشكال الاستلاب التى جسدها الفيلم .فنجده يقتطع صورا حية مكثفة من نسيج الحياة الفلسطينية فى احياء القدس القديمة دلالة على نشابك الحياة وتعقدها ،وانها لا يمكن ان نمحى من الوجود بمجرد « وعد » أو « اتفاق » . وفى مكان آخر يضع العنف الاسرائيلى مباشرة فى مواجهة التلاحم الانسانى ، وهذا فى مشهد تعبيرى صامت مع بداية الفيلم ، حيث تلتقط الكاميرا صوره لتفجير بيت فلسطينى — وكأنها وثيقة مقتطعة من سياق زمنى سابق ، ومتكرر — وفى مفارقة مدهشة تنتقل حركة الكاميرا مباشرة من التفجير كدلالة على العنف الى حشد من الفلسطينيين رجالا واطفالا ونساء ، تقترب الكاميرا اكثر فاكثر ، فتتلاحق الوجوه ، وتتلاصق الأجساد فى كتلة بشرية واحدة— متوحدة — لا نلمح منها سوى عيون مفتوحة ، خالية تماما من أى تعبير— ينم عن خوف — الا من هذا الادراك الرهيب والصمت المتحفز . ثم نقابل ايضا بهذا التوازى فى المشهد الأخير حين يقوم « سليم بكرى » بقراءة صحيحة للسورة القرآنية التى تم تحريفها آنفا ، فيزداد صوته وضوحا وتركيزا لا يحتمل شكا او ترددا . وبذلك يلقى بالضوء الساطع على التائل والمقولة فى آن معا . كادراك من المخرج ان الفلسطينى فى النهاية هو المعنى بالحفاظ على ثقافته ولم تراثه المهدد بالاندثار .

— الرؤيا — البحث :

ثم نعود الى مشهد البحث — بحث حنا فى بيت سليم وليس عنه هذه المرة — حيث يستكمل المشهد فى اهم اجزاءه ، فحين تلمح حنا صورة معلقة على جدران احدى الغرف ، تنتقل حركة الكاميرا من صورة ام سليموهى تحمل صغيرها الى وجه حنا فى لقطة مقربة مضاءة ،تظل تقترب حتى يغمر الضوء وجهها بالكامل . وهذا الانتقال المفاجىء انما يحمل المشاهد على اليقظة والتنبيه الى الحدث التى تزداد حدة توتره بتصاعد موسيقى ناى حزينة توحى بالالتقاء الوجدانى بين «حنا» وموضوع بحثها . وبأن هذه اللحظة هى احدى لحظات الاشراق الحقيقية للوعى . تستكمل حنا ادراكها فى تسارع خطواتها باتجاه الأرض الفسيحة خارج البيت لتتوحد مع اكتشافها بالكامل . وتركيبة المشهد — بهذا الشكل — تفتح امام حنا — وامام المشاهد — عالما حقيقيا . فلأول مرة تخرج حنا من ذاتها المغلقة، من رموز عالمها القديم — من علاقاتها المتفسخة بماضيها وبزوجها الذى خلفته مع السواح — لتتبع صوتا حقيقيا . هذا الصوت تجسد فى صورة « فلاح فلسطينى » يلبس جلبابا وكوفية فلسطينية ، ممسكا عصاه ليشير

الى الأرض ، الى الزرع والأشجار ـ وبلهجة فلسطينية ـ يردد : « هون كفر الرمانة . . » . . « هون كفر الرمانة » ـ تلتقط هنا صورته وصوته، ويتحول المشهد الواقعي الى تكثيف شعري بالغ الايحاء ، فننتقل هنا من الدهشة الى اقصى الانتباه ، وتسير خلفه متتبعة خطاه . ثم يبتعد المشهد ويثبت كصورة فوتوغرافية في ساعة الغسق ، او كلوحة فنية اشبه بحلم . ولكنه ذلك الحلم الموازى لانبعاث الرؤية .

ـ الرمز وايحاءاته ـ

تبقى دائما محاولة تفسير الرمز محاولة عسيرة تتعدد فيها الاحتمالات ، وفى السينما تعتمد على علاقة المخرج والمشاهد بالعمل الفنى انطلاقا من واقع وظروف وثقافة كليهما . وتظل فى النهاية الجرعة الكثيفة حيث استعمال الرمز سحرا خاصا بالعمل ذاته لا يسبر غوره سوى رؤيته والتفاعل معه بالحواس والعقل ومكونات الوجدان فى كل واحد لا يتجزأ .

ولان الرمز فى السينما يعتمد على صورة متشابهة من الواقع ـ اى واقعية الرمز ـ لذلك فالفلاح الفلسطينى رمز دال ، وهو فى الوقت نفسه كيان مادى واقعى ، اى انه رمز دال على ذاته .

وربما يعيد لنا الفلاح الفلسطينى صورة المنادى القديم . . . او المعلق على الأحداث او بمعنى آخر احياء لصوت التاريخ الحقيقى كموروث ايجابى مشترك . فهو لا يتجه بندائه الى حنا ـ على وجه التحديد ـ بل يتوجه الى العالم من حوله ـ اى الى صالة العرض ـ وفى تكراره لنفس الجملة وحدها محاولة لشد الانتباه والخروج من حالة العزلة المفروضة عليه لاحداث حالة من حالات التغريب بفعاليتها الايجابية .

كما أن بزوغ الفلسطينى من باطن احشاء الأرض انما يعبر عن ولادته منها والتصاقه بالجذور المدفونة ، وان كفر الرمانة المنادى بها بذات واصرار ، واستثارة الاسم والأهل ـ هى بدون لبس او غموض ـ رمز لفلسطين المستلبة بكاملها . اى اننا فى هذا المشهد بالتحديد نلمح لدى المخرج رؤية نفاذه عن الخفى (الكامن والمتحفز) ، والمستمر والآتى فى صورة واحدة .

اما تحول « حنا » من مركز المشاهد لمرأى الفلاح الفلسطينى فى بداية المشهد الى الدخول فى الحدث نفسه حتى تصير جزءا من اللوحة ، فانه يشير الى رؤية المخرج لمصير اليهودى الباحث عن حقيقته .

فهو يرى هذا المصير ليس بالانخــراط فى التجمع الصهيونى ، بل بالاغتراب عنه والاندغام الفعلى بالفلسطينى وقضيته .

الجرعة الفنية فى هذه اللقطــات السريعة المتلاحقة تصل الى ذروتها كتسلسل لمنطق العمل الفنى وهى فى الوقت نفسه تشــكل محصلة لــكافة التساؤلات التى طرحت فى المشاهد السابقة ، والتى تنبىء ايضـــا عن الاجابات المحتملة لمــا ستكون عليــه « حنــا » بعد ان زلزل هــــذا الاكتشاف كيانها وكان بمثابة الولادة والبعث للروح والعقل معا .

ـ الاختيــار ـ

يتضح فى نهــاية المشهد السابق ان « حنــا » قد اكتمل لديهـــا التحقق من وجــود بيت فلسطينى ، موجود فى تربة فلسطينية ، وان هذا البيت قد سلب من اهله ، وان المطالب الوحيد له يطــرد دائمــا ، وايضا دائمــا يعــود !

ومن هنا تواجة حنــا موقفا حاسما ، ويتوجب عليها ان تختــار ، ومنذ لحظة الاختيار هذه سيتحتم عليهــا اتخــاذ موقف ــ واع ــ معــاد لــكل ما تنتمى اليــه ، وتبعا لذلك ايضــا سيتولد الصراع بين انواضــع المعاش ــ اى بين مصالحها وارتباطاتها كمواطنة يهودية ــ وبين وعيهــا وضميرها . وكمحاولة لشرائها ــ وتسكينها ــ من قبل النظــام ، وحــلا للاشــكال القائم ، عرض عليها حل لهــذه القضــية القانونية ، يتلخص ــ كما اشرنا سابقا ــ فى استبدال هوية سليم ، بهوية جديدة مســتعارة كمواطن من جنوب افريقيا !! هذا لان « سليم » كما زعموا « ليس مواطنــا من هذا البلد ، ولا من اى بلد آخر » !

مرحلة التــدهور والتراخى :

امتثلت « حنــا » لضغوط الحصار ، واختفت فترة عن زمن الأحداث الفعلى ، مارست فيها حياتها وولدت طفلها . ومن هذا الابتعاد والتراخى **اخذت تخبو قضية سليم من ذاكرتهــا ، ولكن المشاهد فى الناحية الأخرى لم يغب عن الأحــداث من جراء هذا القطع المؤقت ، بل ان هذا القطــع** نفسه كان مدعاة لالتقــاط انفاسه ، ثم التساؤل من جديد .

وعلى ذلك لم يسارع المخرج بوعى « حنــا » فى خـــط مستقيم متصاعد ، بل من خــلال التقدم والتقهقر قد كشــف عن البعد الواقعى

لتطور الوعى كما سنرى فى الجزء التالى : فهى رغم مساعدتها لسليم واخراجه من السجن على مسؤليتها الا اننا نشعر وكانها متورطة فى هذا الفعل ، وقد دفعها الشك وسوء النية الى متابعته فى رحلاته وزياراته الى الاماكن الفلسطينية القديمة . وفى هذه الاجزاء بدءا من قبول « حنا » بترويضهم لها ، وابتعادها ثم تراخيها ، انما يعبر هذا بشكل ما عن انتقاد الذات والعجز والجزء المظلم داخلها والمتسق مع الظروف الموضوعية التى استولدته . وحين يتكشف لدى « حنا » هذا الاظلام من خلال احساسها بالذنب تجاه سليم ، هنا لا يعود المشاهد مستريحا تماما من جراء هذا التطهير الدرامى الذى تسعى اليه حنا . ولكنه يتوقع شيئا جديدا آخر . فاستخدام التطهير هنا ليس بمعناه الارسطى الكلاسيكى ، وهذا لأن قضية « سليم بكرى » ليست قضية فردية بالأساس ، كما ان ادراك « حنا » لاظلامها الذاتى لا يمثل سوى جانب من الجوانب العديدة التى طرحها الفيلم ، ثم والاهم من ذلك ، هو كيف يشعر المشاهد بالتطهير من الاثم — متوحدا مع بطله — ويتنفس ملء رئتيه ثم يخرج مستريحا بينما لم توجد بعد حلول جذرية للقضية موضوع المعالجة . لهذه الأسباب يسعى الفيلم الى تعميق التناقضات، وتحديد جوانب الصراع بشكل اكثر حسما ، او بمعنى آخر لم يعمد الى المصالحة ، بل ترك الأمور لتتفجر .

— العشاء الأخير —

فى المشهد الأخير يجتمع كافة الأطراف حنا ، سليم ، المدعى العام ونيكتور . وعلى مائدة العشاء تتفجر التناقضات ، كل بمنطقه الخاص . « فسليم » يوضح الآية القرآنية المكتوبة على جدران بيته بتشديد واضح على معانيها الحاضرة ، والزوج يراقب بطريقة تبدو حيادية ، والمدعى العام ينفث سمومه الجاسوسية فى المكان . يتزامن هذا مع خبر على شاشة التليفزيون عن تفجيرات فى قرية « كفر الرمانة » التى كان يزورها سليم فى الصباح !! وبشكل معاصر يشى يهوذا الجديد بالفلسطينى لدى السلطات الاسرائيلية رافعا فى وجهه السلاح بفاشية سافرة . وبهذا تستكمل الشخصية وصولها الى اقصى مزالقها محتقنة واجبها بالكامل . فتطرده حنا متقززة منه حين يكشف عن وجهه الحقيقى البشع بلا ادنى مداراه . وتطلب الطلاق — للمرة الأولى — من الزوج الذى يخفى انحيازه الصامت لعدوانية اشعها خلف حياديته الظاهرة . وفى هذه اللحظة بالتحديد — لحظة ذروة الوعى لدى حنا — تقطع كل الخيوط الواهية التى تصلها بعالمها القديم محددة اختياراتها الخاصة ، وتكون فى الوقت ذاته بمثابة لحظة فاصلة ،

وارهاصا لاختيارات اكبر — محتملة . يخــرج سليم من البــاب المفتوح، قائلا للجميع انه : « لابد وان هنـــاك حلولا اخرى » تاركا حنـــا لتواجـــه ذات العنف الذى بدأ به الفيـــلم .

هنا ينتهى الفيلم ، لتبدأ التســـاؤلات .. وبتحـــديد ادق . من اين نبـــدأ ؟ فبالاضافة الى التساؤلات العديدة التى طرحت فى ثنـــايا العمل ذاته والتى اجاب الفيلم على بعضها ، كمـــا ترك البعض الآخـــر كنهـــاية مفتوحة — وكحوار مفتـــوح — تحتمل مزيدا من الأسئلة والاجابات ايضا، يظل هنـــاك سؤال مازال قائمـــا يناقش فى الفيلم خلفيته الايدلوجيـــة الســـياسية .

يقـــول جافراس : « لقـــد ترددت طويلا حـــول عنـــوان الفيلم . لقـــد اوشكت ان اطلق عليـــه اسما مقتبسا من عبارة قالها « ماو » : « سرير واحـــــد لحلمين » . « ماو » لم يقـــــل هذه العبـــــارة عن موضوع الأرض ، ولكن عن موضوع النظـــام الاجتماعى ، ولكن الحقيقة فى الشرق الأوسط هى التـــالية : السرير هو الأرض . هنـــاك ارض غير قابلة للتمدد وشعبان قابلان للتمدد »(١٠) .

ماذا يقصد جافراس بهـــذه العبـــــارة ؟ . هل يقصد ان السرير لا يمكن ان يسع سوى حلمـــا واحدا ، **وان الصراع هو قانون الحياة .. يظل يعمل حتى ينضوى احدهما وينتصر الآخر — اى تتحطـــم علاقات وتسود اخرى جديدة — وان الانحيـــاز هنـــا لا يكون لأفضـــلية اى من الحلمين على الآخر ، بل يصير انحيـــازا — واعيا ومقصودا — للوضـــع التاريخى نحو افـــق التغيير الثورى ؟**

أم ان ما يقصده جافراس هـــو مساواة الحلمين ، واحتمـــــال اتساع السرير لهما معـــا ، اى المواءمة بين الحقائق المتناقضة والدعوة الى المصالحة ؟ .. فاذا كان التفسير الأخير هو مقصده .. افلا يصير هـــذا انحيازا لسلطة الاضطهاد والقمع ، وتكريسا للآلة الثقافية المضللة ؟

وفى النهـــاية . لا نستطيع ان نحاسب جافراس على غير ما جـــاء به الفيـــلم ، اى على الطريقـــة والشـــكل التى عالج بهما موضوعه ، وليس على نواياه — او على ما نفترض انهـــا نواياه .. وفى هذا الضوء — ودون احـــكام مسبقة — اذا اعدنا طرح الســـؤال ، وحاولنا مقاربة مفهوم العبـــارة بما طرحه الفيلم ، فأنا اميل الى الاعتقـــاد فى الاجابة الأولى ، التى تقـــول بأن السرير — الأرض — لا يتسع بالفعل لحلمين متناقضين ، احدهما حقيقى وممكن والآخر شائه ومستحيل . ورجوعا الى الواقع ،

وانطلاقا منه . قد قـــال الفيلم هذا بدقائقه وعموميته ، لذا بدت المصالحة ـــ فى هذه الحالة ـــ غير جائزة ، بل ومستحيلة تمـــاما . **ولقد سـعى كوستا جافراس ـــ سواء بشـــكل مباشر او غير مباشر ـــ الى فضــح استحالة التصالح فى الوقت الراهن . ذلك لأنه كان صادقا فى رؤيتـــه للواقع . لذا جـــاء فيلمه ((حنـــا . ك)) حاملا لهــذه الرؤية وفى الوقت نفسه هادفا نحـــو التغيير .**

ويقـــول امل دنقـــل :

((لا تصـــالح ،

الى ان يعود الوجــود لدورته الدائرة :

النجـــوم .. لميقاتها

والطيـــور .. لأصواتها

والرمال .. لذراتهـــا

والقتيل لطفلته النـــاظرة)) .

((لا تصـــالح

فما الصلح الا معـــاهدة بين ندين ..

(فى شرف القلب)

لا تنتقص

والذى اغتالنى محض لص

سرق الأرض من بين عينى

والصمت يطلق ضحكته الساخرة !))

((لا تصـــالح

لا تصـــالح ! (١١)

الهـــوامش :

(١) ديوان امل دنقل ـــ الاعمال الكاملة ـــ مكتبة مدبولى ـــ القاهرة ـــ ص ٢٧٢ .

(٢))) تجربة الاستلاب ((ـــ ادوار سعيد ـــ الكرمل ـــ العدد ٨ ـــ ١٩٨٣ ـــ ص ١٩ .

(٣) ((الارض فى الفكر الاجتماعى الصهيونى)) تاليف كمال الخالدى ـــ ص ٧ .

(٤) « حنا . ك » بقلم فاروق عبد العزيز — المقبس ١٩٨٤ .

(٥) المرجع السابق .

(٦) فى كتاب « بحثا عن السينما » تأليف عدنان مدانات — ص ٧٥ ، يلخص المخـــرج « فرانشيسكو روزى » فهمه من خـلال الحديث عن اسلوبه الخاص : « اريد ان اميز اسلوبى كاسلوب مصـــنوع تسجيليا . لان هذا الاسلوب يتيح الفرصة لاعادة ما يجـــرى فى الواقع على احسن ما يكون الاقناع ، وبطريقـــــة طبيعية بعيدة عن المرشحات التى تفصل بينى وبين ما اقدمه وبين الجمهور . ان هذا الاسلوب « المصـــنوع تســـجيليا » يعتمد التحليل الموضوعى للنـــاس ، وهـــو ما يهمنى فى الســـــينما » .

وهذا الاسلوب الروائى « المصـــنوع تسجيليا » هـــو من اهم مميزات الســـــــينما السياسية وهـــــو ما يحـــــدد شـــــكل الصـــــفة التحليلية للبنـــاء الدرامى لهذا النـــوع من الافـــلام ، بحيث يخضع البنـــاء الدرامى لمقتضيات التحليـــل وليس لمقتضيات السرد فقــط .

(٧) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستبطان الافكار » الكرمل — العـــدد ١٠ — ١٩٨٣ — ص ٢٠٤ .

(٨) « حنـــا . ك » بقلم فاروق عبد العزيز — القبس — ١٩٨٤ .

(٩) المرجـــع الســـابق .

(١٠) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستبطان الافـــكار » الكرمل — العـــدد ١٠ — ١٩٨٣ — ص ٢٠٦ .

(١١) ديوان امل دنقـــل — الاعمـــال الكاملة — مكتبـــة مدبولى — القـــاهرة — « اقوال جديدة عن حرب البسوس — ص ٢٨٤ ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٨٦ » .

قصة قصيرة

زيـــــارة

محمــــود الوردانى

ما ان اطل الصـــول « حامد » بوجهه النحيل ونظـــارته البيضاء ، من البـــاب القصير الضئيل ، والمنحوت فى جسم الجزء الأيمن من البوابة الشاهقة الداكنة ، حتى اهتز الواقفون ، وارتفعت وجوههم نحـــوه ، وهم يسرعون الى اسكات الأطفال الصغار الممسكين بأيديهم ، والمحمولين على اكتـــافهم .

فرد الورقة التى معـــه ، ومضى يتطلع اليهـــم صامتا بنظـــارته . كانوا كثيرين واقفين معها ، يدمدمون ، أمام الســـور الخارجى الممتلىء بصفوف العساكر المرتدين خوذا والحاملين بنـــادق . كانت خائفـــة لأن الأصـــوات عانية : اهالى جنائيين وسياسيين تنتظر الزيارة معهم . حين تبينت اسمها ، اندفعت نجـــأة .. ثم عادت لتحمل الحقيبتين . شـــعرت بثقلهما على ذراعيها وظهرها ، وراحت تنتقل بهما بصعوبة . وعنـــدما كادت تتعثر ، توقفت ثوانى قليلة تلتقط انفاسها ، ثم التفتت للمرأة القصيرة المرتدية سروالا ازرق داكنا وضيقا . كانت واقفة الى جوارها منذ لحظـــة تتحدث معها ، وهى الآن ستتركها الى الداخل . ابتسمت لها ، وابتسمت المراة ملوحة . همست : « مع الســـلامة .. » .

دفعت جسمها مع الناس من البـــاب القصير ، ووقفت فى الردهة الواسعة المحبوسة الضـــوء . احست بالهواء باردا يلسعها فى قدميهـــا ورقبتها المبللة بعرق خفيف ، والأشـــجار العالية فى مواجهتها ، تـــرب البوابة التالية ، التى تفصل بين مكاتب الادارة وعنـــابر المسجونين ، تصدر حفيفا قويا مكتوما ما ينفك يتزايد . سألت نفسها ، هل مضت خمسة شهور كاملة ؟ . فى الزيارة الوحيدة التى صرحوا بهـــا بعد الاعتقـــال بثلاثة شهور ، أمضيت معـــه ساعة كاملة . كان يضـــحك طوال الوقت ويسألنى عن « ياسمين » . قلت له : تصـــور ان زملائى فى المدرسة .. تصور المدرسات اللائى حكيت لك عنهن،اتفقن على أن اقبض أنا الجمعية هذا الشهر ، بعد ان علموا باعتقالك . احضرت لك زيارة محتـــرمة

وكمية من المعلبات ، وبالمبلغ المتبقى يمكننى ان آتيك بزيارتين اخريين . قال لى على الكتب التى يريدها فى الزيارة المقبلة ، وسألنى عن مرتبه ، وقلت له انهم رفضوا صرفه . قال لى اننى ارتدى « بلوزة » جميلة وانه يحبنى ، وقلت له انى احبــه . وطلب مرة اخرى أن يرى « ياســمين » فى الزيــارة المقبلة .

غير انهــا سمعت اسمها للمرة الثانية ، وانحنت حــاملة الحقيبتين الثقيلتين لتخطو عبر البــاب ، الى حجرة الضــابط ، الذى كان جالسا قدام مكتبه ، ممتلئا ومنحنيا على الدفاتر التى امامه . لمــا تذكرت ، اتجهت الى الصول حامد ، الواقف فى اقصى الحجرة ينادى على بقية الأسماء . نظرت بطرف عينها ناحية الضابط ، ثم دست الجنيه فى الجيب الأمامى لسترة الصول ، فيما كان ظهرها الى الضــابط . التفت لحظــة قصيرة اليها ، ثم الى الضــــابط . كان نحيلا وطويلا ، والنظارة البيضــــاء كبيرة على وجهه البيضــاوى المتلىء بالتجاعيد الحنورة بخشــــونة وفوضى .

كان قد قال لهــا عندما زارته قبل خمسة شهور ، انهم اتفقــوا مع الصـــول حامد على الا يفتش الزيارة جيــدا ، ومن الممكن ان يمرر النقود والشاى ، على ان يدفعوا له .

جلست تنتظر مع النــاس الذين تناثروا صامتين على المقــاعد والدكك فى الحجرة المســتطيلة عالية السقف . قالت لنفسها اننى لم اره طوال الشــهور الثمانية ســوى مرة واحدة ، لأنهم فى الشــهر التالى منعوا الزيارة تمــاما ، وعرفت انهــم اكتشفوا اثناء التفتيش وجــــود اوراق واقلام معهم داخل الزنازين . ثم سمعت بأخبــار اضرابهم عن الطعــام الذى استمر ثمانية عشر يوما كاملة ، رحت اركض خلالهـــا بين النيــابة والمحامين ومصــلحة السجون ، حتى لا يطــول الاضراب اكثر من ذلك . فى المدرسة ، كنت انتظــر حتى يدخل النــاظر حجرته بعــد الطابور ، وانسلل من باب التلاميذ الخلفى . وحين اذهب الى النيابة ، يقــول لى السكرتير انه لا يملك اعطــائى تصريح الزيارة الاعنـــدما يتقــرر ذلك بالفعل ، وانهم كلهم ليسوا محبوسين على ذمــة قضــايا مثل الحبسات السابقة : هذا اعتقال يا « مدام » ، ولن استطيع ان اتسلم منك التظلم من امر الحبس . بعد الظهر ، اذهب الى مكــاتــب المحــامين فى البــلد ، واجد عنــدهم بعض الأهالى الذين اعرفهم من مرات سابقة . انتقل معهم لندور على مكاتب المحامين ، والمحامون انفسهم يقــــولون ان النيــابة ترفض تماما الحديث بشأنهم ، وانه لا علاقة لهــا بالمعتقلين .

فى الليـل ، اعود لاجـد ياسمين نائمة ، وتشير لى امى انهـا نامت منذ دقائق . طالت ايـام الاضراب الثقيلة ، ولم تتعد الأخبـار التى وصلتنا ان سبب الاضراب يرجـع الى بدء تعذيب مجموعة منهم داخل السجن . لكننا لم نعرف بعد ذلك لماذا انهوا اضرابهم .

لمحته يخطو من باب الحجرة . اربد وجهها عنـدما لاحظت على الفور كم تغير : وجهه وجسمه وحركة عينيه غير الثابتة وهـو يتطلع باحثا عنهـا . اسرعت اليه واحتضنته . تشبثت به وراحت تضـمه وتشم رائحتـه لتمنع نفسها من الانفجـار فى البـكاء . كان قريبـا منهـا ، وكانت تشعر انهـا ملتصقة به وقد اغمضت عينيها وهى تنتفض. قال لهـا : « ازيك . . » . قالت : « ازيك انت . . » . جلست بجواره ؛ ووجدت نفسها تضـحك . قالت : « ياسمين بتسلم عليـك . . » . ابتسم محـاولا النظـر اليها . كانت لحيته نامية وعيناه غائرتان بعيدتان. عرفت انه حاول الرد عليها . قالت : « انا عملت لك زيارة على كيفك . . انت واحشنى . . » . مال ناحيتها بتؤدة ، ولمحت اهتزازة راسه الخفيفة. قال : « وانت واحشانى . . ازيك . . » . كانت الأصـوات حولهمـا عالية ، والضـابط الممتلىء يتمشى امام النـافذة المطلة على فنـاء السجن. انتظرته كى يرفـع عينيه لهـا ، لكنهـا اكتشفت ان راسه مازالت تهتز تلك الاهتزازة الخفيفة . قالت لنفسها ، هل احكى له اننى اختطفت تصريح الزيارة من سكرتير النيـابة ، وعدوت الى البيت . قلت لأمى وخـرجت اشترى الزيارة . سويت الدجاجتين وطبخت ، ثم نزلت مرة ثانية لاشترى السـجائر والفاكهة . وها انذا اراك بعد خمسة شـهور كاملة . فى الزيارة الأولى طلبت انت ان ترى ياسمين ، لكننى لا اعرف حالتك بعـد ان خرجت من الاضراب . وياسمين تفعل اشياء غريبة جـدا هذه الأيام. لا تريد ان تتركنى ابـدا ، فاضطر لحملها والذهاب بهـا اغلب المشاوير. وعنـدما نركب الأتوبيس ، تختـار اى رجل ، ثم تصـيح وتصـفق منادية عليـك .

كان جالسا فى البقعة الضئيلة المشمسة بحجم قبضة اليد المضمومة، اسفل النافذة الخلفية ، وكان منحنيا ويبـدو مبتردا . تريد ان تسأله عن الاضراب ، غير انهـا اكتشفت انه يرتدى « بلوفر » رمادى رغبـت ان تسأله عنه ايضا . قالت : « بردان ؟ . . » . قال : « آه . . » . تطلعت اليه : « فى الزيارة بلوفرات وحاجات شتوى . . » . ثم مالت عنـده « نفسى اسيب راسى على كتفك . . » . ابتسـم ونظر الى الضـابط ، ثم ربت على ذراعها باصابعه المرتجفة التى تعرفها .

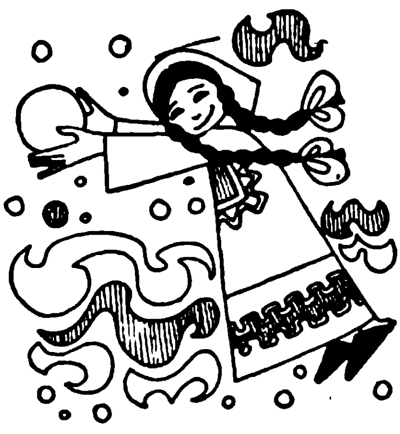
احست بالبرد ، وكانا جالسين امام بعضهما ، وهى تحدق اليه . قالت : « احنا تعبنا أنا وياسمين يا مصطفى طول الخمس شهور . . » . كانت تريد أن تلتصق به ، وتضع ذراعها على كتفه : تضمه اليها وتقدر على رفع وجهها له قريبة من وجهه .

عندما تحركت الشمس ، وسقطت على عينه اليمنى ، مضى هو يحرك وجهه قليلا ، ورات عينه تطرف والهالة الزرقاء الكامدة تمتد من تحت الجفن ، حتى تختلط بالصفرة الخفيفة ، واللحية السوداء النابتة . ظل قاعدا على طرف الدكة ، منحنيا وقد تعلقت عيناه بالناس الكثيرين المتناثرين فى ارجاء الحجرة . قال : « اخبار الاضراب وصلت بره . . ؟ » . اقتربت منه : « آه . . انا عرفت سابع يوم وجرينا على المحامين . . كان عشان التعذيب . . مش كده ؟ . . » . بدالها وقد انحنى على نفسه قليلا ، كانه يحاول السيطرة على الاهتزازة الخفيفة التى لم تعد مقتصرة على راسه فقط .

انحنت على الحقيبة تفتحها وهى تضحك : « اطلع لك سجاير ؟ » . من خلف البلوزة السوداء المحبوكة على جسمها ، لمح جانبا ضئيلا من ثدييها الخمريين ، وقد استوى نصفها العلوى ، حين كانت تجوس باصابعها داخل الحقيبة . اشار لها بيده : « لا . . بلاش دلوقت . . » . ارتفع صوتها رغما عنها : « انت مش قاعد مستريح . . فيه حاجة ؟ . . » . تنبه لصوتها ، وكان يرغب فى سؤالها عن اشياء كثيرة ، لكنه كان يحس ان الوقت قد مضى ، وان الصول حامد سياتى الآن وينادى عليه . قال : « ازاى ياسمين . . » . اقتربت بوجهها ، تنظر الى عينيه ، وهو يحاول التخلص من البقعة المشمسة التى ماتنى تتحرك . قالت: « ياسمين كويسة ياسيدى . . » ماقدرتش اجيبها لانى كنت تعبانه جدا والزيارة تقيلة . . وحشتك ياسمين يا مصطفى . . ؟ » . اشار لها براسه ، بينما كانت الأصوات فى الخارج تتضح بصعوبة ، وصوت الصول حامد الذى ينادى على الأسماء ، يبدو مميزا وسط الاصوات الغامضة والدمدمة الخفيفة المكتومة . لم تستطع أن تمنع يدها التى امتدت الى ركبته ووجدت نفسها تبتسم : « الزيارة ها تنتظم بعد كده . . وفيه كلام عن افراج قريب . . انا عايزاك تطلع عشان ارجع اتخانق معاك . . » . انحنت عليه اكثر ، وهمست : « اوقفوا التعذيب يا مصطفى . . » . تبينت صوته بصعوبة : « آه . . بعد مافكينا الاضراب . . » .

حين توجه الصــــول حامد ناحيتهما ، رأته يقف ، ويميل عليهـــــا سريعا موشكا على الهمس لها . تهللت مقتربة منه ، لكنه امسك فجـــأة . عادت تحتضنه ولفت ذراعيها حــوله . تصاعدت رائحتــــه الى انفهـــا وهو يربت على راسها التى جمدت على صدره . قالت اخيرا : « هاتلاقى الكتب اللى طلبتها .. لقيت لك ســــجاير « سويس » .. عايز حـــاجة لزيارة الجـــاية .. » .

استدار الى الصــــول النحيل ، ثم انحنى حاملا الحقيبتين ، وهـــز راسه ، قبل ان يمضى عبر الحجـــرة الواســـعة التى نشط الهـــواء بين جدرانها . راح يخطو متغدا وهـــو يغالب انحناءة كتفيه .



الدراما في
ألف ليلة وليلة

استيفان زفايج

ترجمة وتعقيب الدكتور ابو بكر السقاف

لقد اتسعت آفاق اوروبا خلال ثلاث مراحل ، كان اكتشاف الشرق آخرها ، وجاءت البداية مع تلك الهزة السعيدة التى انتابت الروح الأوروبى عندما اكتشف العالم القديم ذى تاريخه الخامس . واما الثانية — فهى اكتشاف المستقبل فى المحيط ، هذا الذى كان يعد الى ذلك الحين لا متناهيا ، وها هى قارة امريكا باكملها تطفو على سطحه ، لقد اتسع الأفق الى مسافات لا يحدها البصر . والى بلدان لم ترها عين ونباتات غريبة ، كل ذلك الهب خيالا استيقظ لتوه فملأ الروح الأوروبى بأفكار جديدة . وبجرأة لا حدود لها . **وكانت المرحلة الثالثة والأخيرة اكتشاف الشرق ، وهى احدثها .** ومن الصعب ان ندرك لماذا تاخر هذا الاكتشاف . فكل ما فى الشرق كان منذ قرون ملفعا بالأسرار . فلم تصلنا من الشرق : فارس واليابان والصين الا معلومات غير موثوق بها ، تكاد تكون الأساطير وحتى جارتنا روسيا كانت الى وقت قريب محجوبة عنا بضباب الاغتراب ، ولم تحقق الى اليوم الا القليل فى مجال المعرفة الروحية فى ما يتعلق بها ، رغم ان هذه الحرب (يقصد الحرب الأوروبية العالمية الأولى ا.س) قد عجلت بهذه المعرفة بصورة قسرية ، ومن هنا فانها ليست موضوعية .

وصلت الأنباء الأولى عن هذا الشرق الى فرنسا فى زمن الحرب على مراث اسبانيا . كان كتيبا صغيرا مفقود الآن . وهو ترجمة لألف ليلة وليلة قام بها الراهب العالم غالان . ومن الصعب أن نتصور

نحن اليوم الأثر العظيم الذى تركته منذ الترجمة الأولى ، وكيف بدت غريبة وخيالية لوعى الأوروبى . رغم كل محاولات المترجم اخراجها من الناحية الشكلية فى صورة تلبى مطالب الموضة السائدة فى عصره .

لقد تجلت فجأة لعالمنا الذى يدلف الى الشيخوخة كنوز من الفن القصصى لا تشبه البتة شعر البلاط الفرنسى السىء ، ولا الحكايات السحرية الساذجة (Contes de Fees) . والجمهور الساذج فى كل العصور كان منتشيا بهذه الحكايات السحرية . وبأحلام الحسن اللامتناهية . اكتشف الجمهور مغتبطا شيئا من الشعر ، يمكن التمتع به دون تفكير ، ودون الاحتفال بالقواعد ، حيث العقل غاف والخيال يحلق فى آفاقه المحببة ، آفاق اللامتناهى . انه فن لا توتر فيه ، وليست له غاية . فن يكاد يخلو من الفن .

رسخت فى الأذهان منذ هذا اللقاء الأول عادة اعتبار ألف ليلة وليلة ركاما من الحكايات لا معنى له ، وأصبح ينظر اليها باستعلاء ، فهى مجموعة من الحوادث الغريبة والخيالية مجهول مؤلفها ، وليست لها اية قيمة فنية . وعبثا اكد بعض العلماء القيمة الفنية لهذه القصص . ونشأ علم بأكمله جعل موضوعه دراسة طرق انتشار بعض الموضوعات لاكتشاف اصلها فى الهند أو فارس ولكن مؤلف هذه القصص لم يعرف الى الآن . وكون مؤلفه أصبح معروفا وان تعذرت معرفة اسمه ، فذلك أمر يرجع الفضل فيه الى انسان بسيط من معاصرينا ، الذى عكف على عمله وسلاحه الوحيد حب المعرفة . لقد نذر ادولف هلبر طوال عشرين عاما كل اوقات فراغه لهذا العمل . تماما كما فعل فرتس ماوتنر(٢) فى برلين فى منتصف حياته عندما اشتغل بدراسة النقدية اللغة الى جانب كتاباته ، وهو ضرب من الاهتمام غير الشرعى كما يقولون . وكانت حصيلة عمل هلبر مذهلة حقا ، وذات مغزى . وفى نفسى كانت حافزا وعظة للآخرين . ومن احب قبل ذلك عالم الخيال الشرقى الرائع وتلك السلاسل الساحرة من القصص ، يدرك الآن فقط اية حكمة عميقة تكمن فيها ، فى ما يبدو تتابعها يتم بالمصادفة المحض ، حيث تغلف القشرة القصصية البراقة نزعة انسانية هى بمثابة النواة فى كل الحكايات .

كان ينظر الى هذه المجلدات العشرين من الملحمة الشرقية ، الى الآن كما لو كانت حشدا غير فنى وساذج حشر فى أفق ضيق وكيفما اتفق الآلاف من الأحداث المتنافرة الالوان : المواقف الذكية والبلهاء والجادة والهازلة والتقوى الدينية والخيال ، والوقائع الفظة احيانا والعبر ، وكلها تتداخل كما يشاء لها مؤلف غير قدير ولا فنان ، جامع حكايات غير مسؤول . فلا فرق بين قراءة هذه القصص من البداية الى النهاية

او العكس ، فهذه المجلدات العشرون سديم من الخيـال المجنون . ان كتاب هلبر ، هذا الدليـل اليقظ والذكى يمهد الطريـق امام القـارىء فى هذه الغـابات الاستوائية . ويقـدم له المعنى العميق والصريـح لتتابع الحكايات ويكشف له عن الشاعر فى جامع الحكايات . فكيف يوضح لنـا رايه الذى يسـتحوذ على القارىء . ان شهريار شخصية خيالية ، شبح ملك ، يجبر شهر زاد وهى بطلة تراجيدية . على ان تسرد علـيه كل ليلة حتى الصـباح حكاية بعد حكاية . والكتاب الذى يـبدو لنـا غير متسق دراما متسقة مملوءة بالتوتر والحـركة ، وهى دراما تنطـوى كما يفهمها هلبر على اغراء سيكلوجى لاعادة حكايتها وابداعها فى صورة شعرية . كان الملك شهريار يبدو لنـا حتى الآن شخصيته رهيبة فى مسرح الدمى فهو اما اولفرن(٣) او اللجنـة الزرقاء . طاغية تتعطش للدم ، يسلم كل صباح للجلاد فتـاة كانت زوجـة ، وما شهرزاد فى نظـره الا محتال عنيد فى صورة امراة ماكرة تنقذ حياتها بالخداع ليلة بعد ليلة ، بحكاياتها الخرافية ، التى تقصها كل مرة عنـدما يدركها الصـباح عند أمتع عقدة . انهـا مخادعة ماهرة فى نظـرنا حتى الآن . وكل دهائها يكمن فى استغلال حب الاستطلاع عند الملك واجبـاره على ان يدور على حد الصناره كسمكة التهمت الطعم . بيد ان الحـكاية اكثر حكمة من ذلك ومؤلفها اعمق بكثير مما نظن للوهلة الأولى هذا الانسان المجهـول الذى عاش قبل مئات السنين ، والذى لا يعرف أحـد اسمه ، شاعر تراجيدى اصيل جسد المصير والعذاب فى علاقة انسانية . دراما جاهزة تنتظر كاتب سيناريو .

ولنجرب اعادة حكايتها بروح هلبر .

الديكور : سماء الشرق المرصعة بالنجـوم ، حيث المصير يتطلـع بصراحة الى وجـه الانسان فى الشوارع والأسواق ، فى عالم العواطف البدائية غير المعقدة . قصر الملك المملوء بأدوات الترف الشرقى : والذى تهب عليـه انفاس الرعب ، كما فى مسكن الملك فى ميكينى(٤) او فى قصر اوريستوس (اوربيت)(٥) . فى هذا القصر ملك رهيب : الطاغية شهريار قاتل زوجاته . الديكور جاهز والشخصيات محـددة . يمكن ان نبدا . بيد ان لهذه الدراما مقـدمة فى نفس الملك . فهو طاغية بالفعـل وكثير الشك ، متعطش للدم ولا يثق باحـد ، ويحتقر الحـب ويسـخر من الاخلاص . ولم تكن هذه حاله دائمـا . ان شهريار انسان خاب امله فقد كان من قبل عادلا وجادا وحاكما نبيـلا وسعيدا مع زوجه ، مملوء بالايمان والثقة بهذا العـالم مثل تيمون الاثينى ، ويثق بالناس مثل عطيل .

ويأتى اخوه فجـاة من اقاصى البلاد ، بنفس محطمة ، ويحكى همـه واشجانه . لقـد خانته زوجه مع اصغر عبد من عبيده . ولكن شهريار

لم يعرف الشك حتى الآن . أما الأخ الذى شحذت الغيره عينيه فانه يلاحظ ان زواج الملك قد التهمته ديدان خيانة المراة مثله فى ذلك مثل زواجه. فيلمح بذلك لشهريار ، الذى يرفض تصديق شك لا تدعمه قرينة الا الكلمات . فهو مثل نيمون الاثينى وعطيل يريد البرهان على انحطاط العالم، قبل أن يسلم بذلك . وسرعان ما يكتشف ، وياللهول ان اخاه يقول الحقيقة ، وان زوجه تلوث شرفه مع ارذل عبيده من الزنوج . وهذا أمر يعرفه كل سكان القصر منذ امد بعيد . وكان الوحيد الذى اعمته الطيبة ، فلم ير شيئا . انهار عالم الثقة فيه ولف الظلام نفسه . لم يعد يثق فى اى انسان . واصبحت المراة ابنة الكذب والخداع ، جحفل من المنافقين والكذابين . تقف روحه فى وجه العالم . انه قادر على القاء مونولوج عطيل او خطاب الاتهام لتيمون الاثينى ، كلمات كل العظماء الذين خاب املهم . ولكنه ملك قليل الكلام وغضبه يتحدث بلغة السيف .

والانتقام اول الحصاله .. مذبحة لم يسبق لها مثيل . يكفر فيها من الخطيئة بالموت دماء زوجه وعشيقها وجواريه وعبيده وكل من عرف الأمر . ولكن ثم ماذا ؟ فالملك شهريار فى اوج ازدهاره وقوته ومازال جسده يضطرم بالرغبة . ويتوق كانسان شرقى الى اللذة وحلاوة الوصال ، بينما لا تقنع كبرياء الملك فيه بالجوارى والبغايا . انه يريد بمتلك ملكات وان يكون واثقا انه لن يخدع ، يريد ان ينال وطره مع ضمان اكيد لشرفه فى عالم الانحراف والأخلاق الزائفة . لا اثر ولا بقية للانسان فيه بعد . وتنمو الخطة على هذه الصورة فى ذهن الطاغية ، يجعل من فتاة طاهرة ملكة فى الليل ويسلمها الى الجلاد فى الصباح . فالبكارة اول اساس للاخلاص والموت اساسه الثانى . فيقذف من يختارها من فراش الزوجية الى يدى الجلاد فلا يتسع الوقت امامها للخديعة .

لقد ظفر بالضمان . كل ليلة تزف اليه فتاة ، وتساق من بين احضانه الى المقصلة فيستولى الذعر على البلاد ، ويرتجف الناس تحت وطأة حكم الطاغية ، كما حدث فى زمن هيرود(٦) ، الذى امر حرسه بقتل المولود الاول فى كل اسرة .. لبس السواد النبلاء الذين رزقوا بناتا، حتى قبل أن تنتزع يد الملك بناتهم ، فهم يعرفون ان عدم الثقة فى نفس الملك اصبحت تلتهم الواحدة بعد الاخرى . فالجميع قربان لجنونه الرهيب . ان غله الأسود لا يعرف الرحمة ، وتشتعل فى نفسه المظلمة شرارات انتقام اهوج مجنون . لم يعد الآن ضحيته خداع المراة ، بل تفوق عليها فى المكر اذ حرمها من كل امكان لخداعه .

وعليكم الآن ان تتذكروا بأن الحكاية التراجيدية ستمضى قدما .
فقد دعيت شهرزاد الى سرير الملك ، وها هى تروى للملك العبوس الحكايات والنكات وهى يائسة ، وترسم الابتسامة على شفتيها وفى قلبها نزع قاتل . ولكن الحكاية احكم والشاعر اعمق من ما توقعنا الى هذه اللحظة . فمؤلف الف ليلة وليلة المجهول شاعر درامى عظيم فى حقيقة الأمر بأنه انسان يعرف اعماق القلب الانسانى وقوانين الفن الخالدة . فشهرزاد لم تدع الى الملك . انها ابنة الوزير الذى ينفذ خائفا اوامر . وبامكان ابنته ان تختار زوجها وتتمتع بالحياة .
ان هذا التصرف منها أمر غير مألوف ولكنه صادق بصورة عميقة ، فهى بالذات التى تختار هذا الطريق الدموى الرهيب وهى التى لا يمكن لأحد ان يجبرها على السير فيه . فتطلب من ابيها ان يرسلها الى الملك.
فيها شىء من حزم يوديف(٣) . من البطلة التى تريد التضحية بنفسها فى سبيل ابناء قومها ، ولكن فيها الكثير من طبيعة المرأة التى يجذبها كل ما هو غير مألوف ، وغير عادى . ويسحرها الخطر فى حد ذاته .
لقد جذبها نحو شهريار غضبه العارم المسلط على المرأة ، وهو الطاغية الذى يهيم باللذة ، تماما كما جذب صاحب اللحية الزرقاء النساء بقتل زوجاته لا بتمجيده لهن ، وكما اغرت اسطورة دون خوان النساء بمحاولة مقاومته . اصبحت شهرزاد فريسة هذا الاغراء ، فهذا الطاغية الذى يكره المرأة جذب هذه الفتاة الذكية الطاهرة بقوة هذا السحر .
لقد دفعها نحوه احساسها بأنها سوف تنقذه من ممارسة القتل اليومى.
بينما الامر فى واقع الحال يبدو مختلفا ، فهى وان كانت لا تعى ذلك مدفوعة بقوة صوفية عميقة ، بالنزوع الى المغامرة ، الى اللعبة الخطرة حيث يجرى الرهان على الحياة . يصعق الرعب اباها وهو الذى يسوق كل صباح الضحايا المرتجفة من دفء السرير الملكى الى صقيع الموت فيحاول ان يثنى شهرزاد عن عزمها ، عن هذه الفكرة الخطرة اليائسة . ويتبادلان الحجج والجمل البليغة . ولم يستطع العجوز ان يشل الدفاع التضحية ويطفىء الوجد فى نفس ابنته — انها تريد الذهاب الى الملك ولا يستطيع الوقوف أمام هذه الرغبة . فهو رغم كل شىء يخاف على حياته اكثر مما يخاف على حياة ابنته . انه مثل جميع آباء البطلات صاحب نفس ضعيفة ، فيذهب ليخبر الملك المندهش بقرار ابنته . فينذره الملك بأنه لن يتسامح مع شهر زاد . فيحنى الأب الخادم راسه بحزن . انه يعرف ماذا ينتظر ابنته . ويشق القدر مجراه ، فتقف شهر زاد فى زينتها أمام الملك لتكون قربان زواج جديد .

والليلة الأولى مثل الليالى الأخرى ليلة الحب وعندما يرى الملك الدموع فى عينيها يسمح لها بلقاء صديقتها المحبوبة واختها الصغيرة

دينازاد قبل طلوع صباح موتها . وما ان ينتصف الليل حتى تطلب الأخت الصغيرة من شهرزاد ، ان تقص عليها حكاية مرحة لتنقصر ساعات الأرق وذلك وفق الخطــة التى وضعتها شـــهرزاد . فتطلب شهرزاد الاذن من الملك فيأذن لها . وهو حليف السهر مثل جميع مصاصى الدماء .

تبدأ شهرزاد حكاياتها ، فلا تقص حكاية مرحة ، ولا تلقى موعظة ولا نكتة مدهشة بل حكاية بسيطة عذبة عن المسافر ونواة التمر والصبر الانسانى . ولكن فى هذه الحكاية العذبة طعم الحقيقة المر . انها حكاية المذنب والبرىء والموت والعفو ، وتبــدو للوهلة حكاية لا تنطــوى على مغزى خفي ، ورغم ذلك فهى موجهة الى قلب الملك كسهم حاد . وترتبط الحكاية الثانية بالأولى فهى مثل عن الذنب والبراءة . ان شهرزاد الذكية تقص على الملك حكايته وقصته . فهى تحكى عن الصــياد الذى اصطاد الجرة المختومة بخاتم الملك سليمان حيث يسكن روح انطلق من ســجنه ليقتل من احسن اليــه . والحال ان السجين كان قد وعد من يحرره من سجنه أن يجعله اغنى اهل الأرض . ومر الف عام ثم الف ولم يأت احد لانقاذه ، فأقسم ان يقتل مخلصه . وها هو يرفع قبضته فوق راس الصياد .

ان شهريار يلتهم كلامها التهاما ، فربما جاءت لانقاذه من ســجن السوداوية والحزن والجنون ، حيث القى به روح رهيب . الم يفكر فى قتلها هو ايضا وهى التى جاءت لانقاذه ومنحه الفرح . وتمضى شهرزاد فى قص حكاية بعد اخــرى ، وتبدو ساذجة بريئة ولكنها تلح على نفس المسألة ــ الذنب والرحمة والقســوة ونكران الجميل والعدالة الآلهية . وينصت شهريار . لقد التقط المسائل فى هــذه الحكايات ويريد حلها . وهى قضايا تقلقه . وها هو ينحنى قليلا امام محدثته ، ويصغى باهتمام وقلق ، لأنه يريد حل اللغز بأى ثمن . وهنا تصمت شهرزاد فقد ادركهــا الصباح . لقد ولت ساعات الحب وعدم القلق . والموت فى انتظارها . انتهت حياتها ولم تنته الحكاية .

السيف فى انتظارها وستصرعها الكلمة التالية التى ينطق بها الملك. ولكنه يؤجل الساعة ، لم يعد فى عجلة من امره ، فهى لم تنه الحكاية التى بداتها ، ولم يهدأ فى نفسه ضجيج الأسئلة الذى جعل نفسه اشبه بقفير نحل . وهى اسئلة تفوق فى الاهمية حب الاستطلاع العادى او ظمأ الأطفال الى القصص . لقد مسته قوة مجهولة وشلت ارادته . انه يؤجل القرار ولأول مرة بعد سنوات كثيرة وليوم واحد . لقد نجت شهرزاد ليوم واحد. يمكنها أن تتنزه فى الحديقة وترى الشمس . انها الملكة الوحيدة فى هذه المملكة وليوم واحد مشرق . وها هو النهار ينصرم ، ويطوى الاشراق ،

ويهبط الظلام من جـديد وتدلف الى عالم الملك ، الى حضرته الهادئة ، الى احضانه ، وها هى اختها الصغيرة عند قدميها من جديد . وعليها ان تحكى حكاياتها . ولا تزال الى الآن تدور على محور واحـد : تغيير الملك وتبدأ سلسلة الليالى الرائعة المحكمة النسج من آلاف الحلقات والعقـد والقصص وتتذرع لانقاذ الملك من الكابوس المسيطر عليه بالأمثلة المجسمة وبالصور الفنية وبالعبر . لقد تابع هلبر بحيوية مغزى وهدف كل حكاية من الحكايات ، وبين الروابط الفنية الدقيقة التى تجمعها فى كل واحد .

ليس صحيحا ان هذه الحكايات لا يربطها نسق واحد وانها تتوالى الواحدة بعد الأخرى دون رابط ، فهى فى واقع الأمر منسقة كمقتد شبكة واحـدة ، وتضيق الخناق على الملك حتى يقع فريسة لها . انه يحاول عبثا كل مرة ان يتحرر منها . وها هـــو يأمر شهرزاد بصرامة ان تنهى حكاية التاجر . فهو يشعر بارادته تفلت من بين يديه ، وان هـذه المرأة الذكية تجرده من عزمه ليلة بعد ليلة ، وربما خامره احساس آخر . ولكن شهرزاد لا تستسلم فهى تعلم انها لا تقص حكاياتها لانقاذ نفسها بل لانقاذ مئات من النساء سيكتب عليهن الموت بعدها لو فشلت فى مسعاها . انها تقص حكاياتها لانقاذهن جميعا وقبل ذلك لانقاذ الملك زوجها ، الذى تجله فى اعماق نفسها كرجل حكيم ونبيل ، ولا تريد أن تتركه لشياطين الكراهية والشك . انها تقص باسم حبها . ترى هل تدرك ذلك ؟ ويصغى الملك فى البداية بقلق ثم بانتباه اكثر فأكثر ويلاحظ الشـــاعر (المؤلف . ا . س) مرارا ان يطلب من شهرزاد بحماس ولهفة وعلى مهل ان تواصل حكاياتها. انه يشعر بانجذاب اشد الى شفتيها اللتين يقبلهما كل ليلة ، ويصـــبح اسيرا لا امل له فى النجاة ويزداد معرفته بحقيقته ، ولا شىء يخيفه الآن اكثر من ان تقطع حكاياتها ، فليالى هـــذه الحكايات رائعة الى درجـــة لا يمكن وصـــفها .

ادركت شهرزاد منـــذ وقت طويل انه بامكانها ان تقطع ســـلسلة حكاياتها دون ان تخشى الموت فهى اذ تسكن فى ليالى الحب هـــذه الى مهجع طاغية غريب وقوى ومعذب ، تشعر انها قد روضته فيزداد شعورها بقوتها المعنوية . وتســتمر حكاياتها ولكنهـــا لم تعد محكمة ولا ماكرة ، حيث تتداخل فيها الأقاصيص البليدة والغريبـــة والســـاذجة . وتكـــرر شهرزاد نفســـها ، وتطيل حكاياتها . ولا نجد فى حكايات المئات الخمس الثانية الخاتمة المحكمة ولا التوافق وانسجام المعمار الفنى الذى نجده فى المئات الخمس الأولى ، وتلك الوحدة والترابط الداخلى الذى كشف عنه هلبر النقاب بصورة رائعـــة . انها تحكى حكاياتها الأخيرة دون عناية ، لتؤنس الليـــالى الســـاحرة الرقيقـــة ، ليـــالى الحـــب فى الشرق .

وعنـــدما لا يطاوعها خيالها ولا تستطيع او لا يريد قلبها أن تســـتمر فى الحكايات تضع شهر زاد حدا لحكاياتها فى الليلة الألف . ويتحول العـــالم لذى تم تغييره فجـــاة الى وهم . فوراء شهر زاد ثلاثة اطفـــال ، انجبتهم للملك ، فتسوقهم الليه ليطلبوا منـــه الابقـــاء على حيـــاة امهم . وبضمها شهريار الى قلبه الذى لم تعد تمزقه قرحة الشك . فقد تحـــرر من كابوسه وتحررت من خوفها . انها الآن فى صحبة ملك مرح وحكيم وعادل، وتصبح اختها دينا زاد زوجا لأخ الملك الذى شفى من خيبة الأمل وتعلم ايضا اجلال المراة .

يسود الفرح فى المدينة . والأمر الذى ابتـــدا سخرية من المراة ينتهى بنشيد يمجد اخلاصها وكرامتها والحب .

تكشف لنـــا هذه التراجيدا التى كتبها شاعر الشرق المجهـــول عالمـــا متنوع المشاعر ولا نجد له مثيـــلا الا فى بعض مؤلفات شكسبير ، التى قام هلبر ايضـــا بتقـــديم تأويل جديد وشجاع لهـــا . نحن فى هذه التراجيديا أمام انســـجام نفسى رائع ، يكاد يكون موسيقيا فى تناغمه ، عند الانتقال من اعمق مشاعر اليأس الى اقصى درجـــات المرح المنفلت من عقاله فى هـــذه الدراما المضمرة فى الف ليلة وليلة . ان كل خلجـــات النفس الانسانية . تضطرم هنـــا كمـــا فى « العاصفة » وقد وجـــدت امواج البحر والنفس من جديد سكينتها هنـــا وهناك وامتدت صـــفحة المـــاء كمرآة فضية فى طريـــق العـــودة الى المنزل . تتألـــق رشاقة الحـــكاية برونق الأسطورة فى هذا الكتاب ، ومع ذلك فان اللعبـــة الحية تنطوى على دراما الطبائع والصراع القاسى على السلطة بين الجنسين، نضـــال الرجل من اجل الاخلاص والمراة فى ســـبيل الحب . انهـــا دراما لا تنسى جســـدها شاعر عظيم لا يعـــرف احـــد اسمه . واسهام هلبر وفضله يكمن فى كون عمله الشائق ذى الدلالة . قد اشار ولأول مرة الى هذا الشاعر ودلنـــا على كل جلاله وهو الذى لا نستطيع ذكر اســـه .

ابو بكر السقاف

١٩٧٠

هوامش :

(١) هذا المقـــال فى الاصل عرض لكتاب ادولف هلبر الف ليلة وليلة ، معنى حكايات شهر زاد فيينا دار نشر بيرلس ١٩١٧ . (هامش الناشر السوفيتى) . نقـــل الى العربية عن المجلد السابع للمؤلفات استيفان تسفايج موسكو ١٩٦٣ .

(٢) فرنس ماوتنر ١٨٤٩ — ١٩٢٣ كاتب وفيلسوف المـانى اشــتهر بالدرجـــة الاولى بكتاباته الادبية الساخرة (النـــاشر السوفيتى) .

(٣) اولفرن قائد بنوخذ نصر . راجع هامش ٧ .

(٤) اورست كما فى الميثولوجيا اليونانية ابن احاممنون وكليمانسترا . تشير اسطورته الى بداية اندثار عادة الاخذ بالثـــار فى المجتمع اليونانى ، ويميل المؤرخون الى ان ذلك جرى فى فترة الانتقال من مرحلة الامومة الى النظام البطريركى (الابوى) .

(٥) ميكينيا . مدينة قديمة فى البيلوبينز من مراكز الثقافة اليونانية القديمة الســابقة على العصر الكلاسيكى .

(٦) عيرود منطقة اليهود فى فلسطين (٧٣ ق . م) ينســب اليــه الانجيل قتل الاطفـــال .

(٧) جاء فى (كتاب يوديف) احد كتب العهد القـــديم المتحولة انهـــا بطلة تحـــاول انقـــاذ مدنها من غزو الاشوريين وذلك عنـــدما حاصر اولفرن قـــائد بنوخذ نصر اليهودية واستولى على احدى مدنهـــا تنسب اليها الاسطورة انهـــا تظـــاهرت باغواء القـــائد الاشورى وقامت بقطع راسه فى مخدعه وهو ثمل .

(الهوامش من ٣ الى ٧ للمترجم)

تعقيب المترجم :

عندما تعالت بعض الأصوات مطالبة باحراق الف ليلة وليلة تذكرت هذا المقال الذى نقلته الى العربية قبل سنوات . ولا اشك فى ان هذا الاثر الشامخ سينتصر على جنون الاحراق والتدمير .

يذكر المسعودى ان الف ليلة وليلة انها مترجمة من الفارسية ، وان اسم الكتاب الأصلى الف مغامرة ، وعرف بالف ليلة ، وكذلك يرد عنه محمد ابن اسحق ويضيف ان اهل الموهبة صقلوا الحكايات . ومنذ ذلك الحين اصبح الحديث عن الأصول الهندية والفارسية بل واليونانية احيانا لهذه الحكايات امرا مألوفا . ولكن يبدو ان هذا الأصل لا يملك الا قيمة تاريخية . بل ويذهب البعض الى ابعد من ذلك فيحاولون ايجاد وشائج عميقة مع آداب ما بين النهرين وبالذات فى ملحمة جلجامش المشهورة .

وكل هذه الآراء مقبولة فى الاطار الواسع الذى يقع فيه هذا الحدث الثقافى المتجدد على مر الأيام . واما النشأة الحقيقية والمصدر الاعمق لها فهو الثقافة العربية الاسلامية . الأدب الكلاسيكى العربى الذى ورثت عنه الحكايات ملمحا هاما الا وهو تجاور النثر والشعر فى الاثر الفنى . وهذا فى اساس سحر الحكايات المتجدد وسبب اعجاب مفكرين وادباء وشعراء من ثقافات مختلفة . لأن هذه الصلة بالأدب العربى الكلاسيكى ذات طابع نوعى متميز لأنها فقد جاءت صورة للحياة المدنية العربية الاسلامية . انها بحق موسوعة المدنية العربية والحياة العربية . فيها حشد من الشخصيات مذهل . التجار والرجال الغشاشون والخائنات والمخلصات والقوادون ، والأمراء وفقراء المدينة .

ويمكن فى هذا الصدد الاشارة الى حضور مدينتين عربيتين حضورا مكثفا فى الحكايات بغداد والقاهرة ، والحكايات نفسها تبلورت فى المدينة المرحلة البغدادية تمتد من القرن العاشر حتى الثانى عشر ، القاهرية من الثانى عشر حتى الثالث عشر ، والثانية تمتد من عصر المماليك حتى المرحلة العثمانية وذكر القهوة والبارود والمدافع اشارة واضحة الى هذه المرحلة .

الصياغة التى انجزت فى القاهرة وبغداد للحكايات تطرح علينا مسألة الابداع او الانتاج الفنى كما يحلو للبعض . فاشكال الأصالة المعاصرة فى ذلك الزمان لم يكن واردا لأن الابداع هو الأشكال الحقيقى . ولم يحفل الشعراء والمحدثون والمداحون الذين شذبوا وطوروا الحكايات

القديمة وموروث العالم القديم بأسره من الهند الى فارس فالأصول القديمة ، بل بعثوا قدما الى اعادة انتاج حياتهم بالفن . وهذه القدرة الفذة على الابداع تتضح فى الحكايات كلها . ولكنها فى مسألة بعينها تصبح اكثر وضوحا . واقصد الحكايات التى فيها الخوارق ذات الطابع الدينى والاسطورى فى الأصول الهندية والفارسية . فالمؤلف العربى الاسلامى او المؤلفون لم يتركوها على حالها ولم يطعموا بها النص الجديد ، بل جرى دمجها بالوجدان العربى وبالاحساس العربى بالعالم ، ولكن بعد تجريدها من ملمحها الدينى القديم . فأصبحت بذلك رؤية جديدة للعالم ، متحررة من الرؤية القديمة . ونصا جديدا ، لا تجدى معه كل محاولات البحث عن الأصول الفارسية او الهندية او السريانية . ويعرف تاريخ الأدب العالمى امثلة كثيرة اخرى تشهد بأن انتقال الأحداث او الشخصيات من ثقافة الى اخرى ليس سببا للابداع فى حد ذاته والأهم من ذلك انه ليس عائقا . هذه حال شكسبير ومارلو وجوته ومع الأخير على وجه التحديد تصبح المسألة اكثر وضوحا فهناك عشرات بل مئات من الروايات عن فاوست ، وقد تجاوزها جوته ليقدم رؤيته للعالم ، اشكال ثقافة عصره من أفق حركة التنوير الجديدة وادراكها لدراما الحياة الجديدة .

اعجاب هوفمان بألف ليلة وليلة قائم فى اساسه على التقاط ملمح اساسى من ملامح الحكايات وهو صور الخوارق ، بعد ان اعاد هوفمان تأويلها وفق رؤيته للعالم ، فالخارق للعادة جزء من العالم الواقعى فى نظر هوفمان .

صورة الحياة العربية فى الحكايات متكاملة ولكنها ذات سمات متميزة فى كل من بغداد والقاهرة . فالصدق الفنى غزير الحضور . فالحكايات البغدادية معجونة بحياة كل يوم ونصيبها من السحر قليل ، بينما تبدو لنا روح المرح جلية فى الحكايات القاهرية ، والسخرية من كبار القوم تتجاوز مع قدرة الرجل البسيط على صعود السلم الاجتماعى .

يقدم الباحث السوفيتى فيلشتسكى فكرة هامة فى المقدمة التى كتبها للطبعة الجديدة لألف ليلة وليلة عام ١٩٧٧ . ان الصورة الأدبية فى الحكايات ولا سيما صورة التاجر تخرج من اطار ادب القرون الوسطى الأوربية التى تميزت (بالصورة الاكليشيه) . فالحكايات ترسم صورة البطل فيها بدقة وحيوية . ولصدق هذه الملاحظة على كل الف ليلة وليلة . فالسندباد التاجر المغامر يمثل روح عصر النهضة .

الجهد الانسانى ورفض الطغيان والبحث والمغامرة .

واذا ما عدنا الى مشكلة الابداع فى ادبنا المعاصر فانه اهمال القصاصين والروائيين والشعراء ، لهذا الكنز امر محير . فاذا ما تجاوزنا اثر السندباد فى الشعر الحديث لاسيما فى الخمسينات . وتجربة الشاعر عبد الرحمن الخميسى عندما كتب تبل سنوات الف ليلة وليلة الجديدة ، فلا نكاد نجد صدى لهذا الأثر الشامخ فى ادبنا . والف ليلة وليلة اوسع انتشارا من اى نص فلكلورى او شعبى آخر فى جميع لغات العالم . الا بتمثل أحد جوانب اشكال الابداع فى علاقتها بالموروث .

صورة هارون الرشيد فى الحكايات تستحق التأمل فهى مرسومة بعناية خاصة ، فهو ينتقل من المرح الصاخب الى الحزين السوداوى . هذه رؤية الفنان الشعبى ولكن الأدب الرسمى الكلاسيكى يقدمه لنا مطابقا لها . بل ان بعض المؤرخين يرجع نكبة البراكمة الى هذا الطبع الجموح المتقلب . وهذا تفسير غير مقبول ، لأنه يختزل الواقع التاريخى بصراعاته الاجتماعية والسياسية الى قضية نفسية ومزاج فرد . والصورة الشعبية تلبسه جبة عمر ابن الخطاب اذ نجعله يجوب مثل العسس مع جعفر البرمكى فى الأحياء الشعبية ولا تنسى الحكايات أن تجرده من الهالة التى تحيط بصورة الخليفة عمر بل وتسخر منه فى بعض الأحيان كما فى حكايته مع ابى الحسن .

فى القرن التاسع عشر عادت الحياة الى الف ليلة وليلة فدخلت الحكايات عالم الأدب العربى الحديث بعد بيات طويل . فهل نطمع اليوم ان نجد الوانها فى موسيقانا وفنوننا التشكيلية . لاسيما وان روح الف ليلة وليلة لاتزال حاضرة فى الوجدان الشعبى وفى الشخصية العربية من خلال الذاكرة الجمعية وحكايات الطفولة والصبا . لا الابداع وحده حرية الابتكار ، بل والترجمة احيانا . فعندما نقل جالان الحكايات الى الفرنسية حاول أن يقربها من ذوق بلاط لويس الرابع عشر . وتوالت بعد ذلك الترجمات .

التفسير الذى يقدمه هلبر وقد وصل الينا بفضل زفليج قد لا يكون مقبولا من الدارسين ، وقد يبدو اقرب الى الذوق الشخصى منه الى الراى المدعم بالحقائق فى الحدود التى تسمح بها الدراسات الانسانية . ولكنه مع ذلك راى شائق املته المحبة والقدرة المدهشة على ادراك ثقافة اخرى ولعل هذا اهم ملمح انسانى فى دراسات

الاستشراق الامنية للمعنى العميق لأخوة البشر . كما تتجلى فى الآداب والفنون . وأما الاستشراق المؤسسة الملحقة بدوائر الاستعمار القديم والجديد فان اول شروط نشاطها يكمن فى محاولاتها الدائبة لتغليب ثقافة على اخرى وجعل ثقافة الغرب المعيار الأوحد فى ميدان الدراسات . انه مأزق المركزية الأوروبية القديم الجديد .

وزفايج معروف عند القراء العرب بقصصه أكثر من دراساته النقدية او الجمالية لأعلام الثقافة الغربية . وعرفت المكتبة العربية كتابة : « ماجلان » ، فى سلسلة كتاب الهلال .

وهو مثقف ينتمى الى اسرة نمساوية يهودية ثرية . كان يعشق الأشعار . وفى كتاباته نزعة انسانية وليبرالية قوية . وهى وراء انتحاره فى بداية الحرب العالمية الثانية (الأوروبية الثانية) فقد صعقه تقدم النازية .

رؤية زفايج للحكايات محكومة بموروثه بصورة جلية راجع ان شئت الهوامش ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ فالشرق حسى . وكلن البشر فى الغرب ملائكة ، وليسوا ذكورا ولا اناثا . وهذه صورة نمطية . تقوم على تقابل مطلق بين الانا والآخر . وهى عميقة الجذور فى التراث الغربى ، ربما منذ الحروب الفارسية اليونانية فى القرن الخامس ق.م. وتجددت بعد ذلك فى فترة الحروب الصليبية . وهذه الصورة لن تزول مهما انكرها وفندها الشرقيون من العرب وغيرهم .

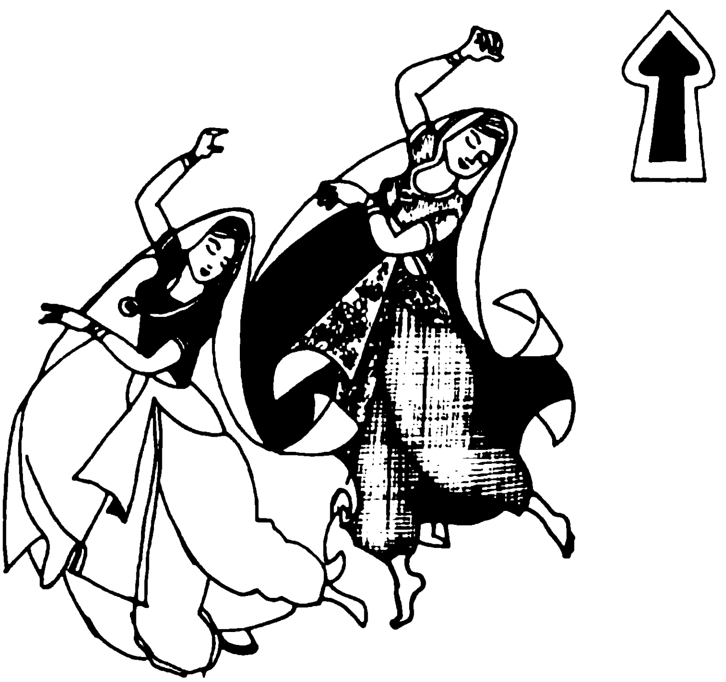
ان فهم هلبر وزفايج لألف ليلة وليلة يدور على محور المسائل الخالدة وهذا فى حد ذاته امر ايجابى بلا شك ، ولا وجود لأثر فنى ذى قيمة خارج هذه المسائل ، ولكن ما يلاحظ على هذا الفهم انه يتناول هذه المسائل بمعزل عن التاريخ وكأنها تحقق خارجه او فوقه او رغما عنه والحال انها تحقق فيه وبه ، ولا يحته هذه المطلقات التى تتمحور فى خلجات القلب الانسانى ودراما المصير نفسها الا فى النسبى والتاريخى ، فالأيدى هنا اسير الزمانى .

ان اليابانى يخرج بالتدريج فى اطار هذه الصورة النمطية وكذلك الصينى ويلحق بهما الهندى ولكننا مع الاتراك لا نزال فى حدود احكارها الصلب لأننا لم ندخل العصر كما فعل هؤلاء . هذه مسألة مرهونة اولا بجهودنا الحضارية ، وثانيا بانتشار نزعة انسانية حقيقية فى ثقافة الغرب المعاصرة وعند هذه النزعة الانسانية المعادية للراسمالية وكل نحلماتها اللا انسانية نلتقى بالذين يطمحون ويجاهدون فى سبيل ثقافة انسانية

تقوم على احترام تراث كل الشعوب وتقدس حقها فى الحرية والحياة وتلك مقدمة لازمة لاخاء انسانى حقيقى .

ليس مبالغة القول بأن الف ليلة وليلة رفدت هذا الاخاء الانسانى بمعين لا ينضب . يكفى أن نذكر بعض الاعلام الذين سحرهم هذا الكتاب: ديكنز وتولستوى وبروست ، وبوشكين وهوفمان ونوفاليس وجوته وجوركى وبيلنسكى . ومونتسكيو . وقد الهمت لوكاشيو وديكاميرون فى عصر النهضة . فالبطل الذى كان عصر النهضة بحاجة اليه توجد ملامحه فى أدب الحكايات بجموحها وحسيتها وفنيتها واقباله العارم على الحياة .

وقد افتتن بها كل واحد على طريقته فهى عند تولستوى يرى فيها قدرة الحكايات الشعبية الهائلة على نقل الاحساسات والمعانى وهو فى ذلك متسق مع نظرته الأخلاقية السامية الى دور الأدب ورسالته . وتقديره للمأثور الشعبى ، وتشى بهذه المعانى قوله انها انموذج طيب وخير وقادر على نقل الاحساس البسيط الى كل الناس ، وقد وضعها قبل دون كيشوته وبعض اعمال دوماس الأب . وجد فيها الاخوة جريم التوق الى المغامرة وارتياد المجهول . ولا شك ان الخيال العامى فى أوروبا يجد فيها صورة الشرق الساحر الجذابة والغريبة كالنباتات الاستوائية والطيور ذات الألوان البديعة . وهذه الأبعاد كلها متداخلة فيها وفيها سر تجدد الف ليلة وليلة ، التى انتشرت فى الشرق والغرب بساطا سحريا لا يعترف بالمسافات والحدود .



إنه جاء دوري

محمد سليمان

سكبت دمى فى عروق الشوارع ،
غادرت ملتفتى
وانحنيت على اذن النيل ،
قلت الحبـــابة ..
يا أيهـــا الوغـــد
زينت لى ســـــكة الخاسرين ،
رســــمت المقطم
بهو النســـــــور ؟
الشـــــوارع محفوفة بالعناقيد ،
قلت نحط على قمـــة النبض
تدفع ليـــل القـــرون ،
تباركك الســــحب المرمرية ،
والأبيضـــان ،
وقلت الميـــادين مشـــتاقة
والعيـــون
أســـرت دمى فانهمرت
صـــرخت باســـمك ،
ألقيت رأسى على كتفيك ،
وقلت هـــو القلب ،
والعين ؟

والقدمان ،
وهبتك شـــمس ،
فاســـــلمتنى ....
وانطلقت الى البحـــر ،
تفرغ طمى النفـــاق
تكلم افراخ موجك عن لاعب الحقـــل ،
مقتلع الحشـــــرات ،
يعيد الى الشمس اسنانه
ويفتش عن وردة للعروس ،
وتحكى ...
عن الطيبين ... يجيئون كالعشـــب ،
او يرحلـــون ،
يعيشـــون طعما .. وامتصة .. واراثك .
هـــل صرت فخـــا
أنا مارق .. من ظلامك
لن تلعب الآن ..
تلقى تماســـيح دمعك بين الحقـــول
وتقتلع البســـــطاء ،
أنا فـــوق ظهـــرك
هـــل خنتنى .. ؟
لم اخنـــــك ،
حمـــولى على كتفيـــك
فهل نبدأ الآن من اول الســطر ،
هـــل نبـــدأ الآن
أم عشـــقتك الدمامة
ســوف اشدك من اذرع الكافرين ،
اريك الطريـــق الى تربة ،
فلتتبه . . . .
جـــاء دورى .

اغنيات في المنفى ..

● قراءة في مخطوط ديوان شعري كتبت قصائده في سجون تأديب طره ، أبو زعبل ، القناطر . . .
● في الزنزانة تفجر الغضب شعرا .

سمير الفيل

● في فجر الثامن والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٧٧ اقتحمت قوة من رجال المباحث منزل العامل علي السيد زهران ، حيث ابرزوا له أمرا بالقبض عليه بتهمة الانتماء لواحد من التنظيمات اليسارية ، وقتها كان السادات يستعد لزيارته للقدس ، وبدأ سياسة المساومة ومفاوضة العدو .

كان زهران يفضح سياسة الانفتاح في جلساته بين جموع العمال في الورش والمقاهي .

سأل على الضابط المتجهم : ما تهمتي ؟

رد عليه باستهتار : قلب نظام الحكم . أين بطاقتك

ابرزها على وقرأ الضابط على ضوء مصباح تصحيح تاريخ مولده : ٨ يناير سنة ١٩٤٢ ثم اقتاده الى السيارة « البوكس » ، وفاتن أكبر الأبناء تحتضن أخويها حاتم وناصر ، ولا تفهم من الأمر شيئا ، فقط تبكي في خفوت . والدنيا ظلام ودمياط ، بل مصر كلها تتبع في صمت .

من قسم الشرطة رحل الى سجن تأديب طرة ، وبدأت الحرب محاكمة : اتهم زهران — العامل الحرفي — بقيادة أخطر التنظيمات اليسارية في مصر .

وكنا نعرفه بابتسامته التي لا تغيب ، فقد خاض معه انتخابات مجلس الشعب عدد كبير من مثقفي المدينة ضد مافيا الانفتاح وسماسرة الوطن ، فشدتنا صلابته نعرفه يهوى الاشعار ، يقرأ القصص ، يشارك في ندوات نادي السينما بوعي أشجيته الأيام .

لكن لم يكن أحـد يتصور أن سنوات الاعتقال الخمس قادرة على صنع شاعر ! لقد خرج صبيحة التاسع والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٨٢ من سجن القنـاطر وهـو يخفى بين ثيابه مخطوط ديوانه « اغنيـات فى المنفى » ، وقد كتبه على اغلفة علب السجائر ، وقصاصات خطـابات الزوجة والابنـاء .

قصائد بثهـا زهران ادق مشاعره ، انهـا رحلة تستحق ان تعاش من خلال التحليل النفسى والفنى لقصائد الديوان التى حاول من خلالهـا — رغم المنفى اللعين — ان يتوحد بهموم وطنه ، وان يصنع جسرا من الكلمات يعبر عليـه الى المستقبل .

هى زفرات حارة اودعها أوراقه ، تعبر ايضا عن مشاعره الانسانية تجـاه اطفاله ورفيقة رحلته . . ومدينته التى تركها . . والرفاق .

فان كانت رحلتنا النقدية قد مزجت فى معالجتها القصـائد بين الجانب الفنى ، وبين الطـرح السـياسى لهموم الواقع ، فعذرنا ان التجربة ذاتها فريدة فى الدوافع والتنـاول الابداعى .

* * *

امر جوهرى فى الفن ، وهو ما يعنيه من اعادة لترتيب الواقـع . واول ما يلفت النظر فى الديوان الصدق الفنى فى تنـاول هذا الواقـع ؛ وقوة الاحساس به ، ولو وجـدت هذه اللحظة من المعـاناة معادلها الفنى المناسب لاجتازت مضيق المباشرة التى تلقى بظلالها على مجمل القصائد ، ولا نفسحت على عالم جمالى يمنح غنى .

اما المباشرة فهى تؤدى الى ضيق مساحة الابداع ، حيث تصـبح عناصر الواقع ساكنة ، فاقدة القدرة على صنع علاقاتها مع البـواعث السياسية والاجتماعية . لكن تلك المبـاشرة قد تكون مطلوبة فى حد ذاتها عنـدما يحـاول الشاعر ان يعبر عن قضية الحرية بمفرداتها البسيطة ، ويعمق الاحساس السائد بالقهر من خلال كلمـاته النـافذة كالسكين فى الضلوع ، حيث يساوق بين مرارة الوحـدة وبين ما يمنحـه الموقف الصلب من اعلاء لقيم نبيلة حـاول السجان امتهانها .

فى قصيدة (قرار اتهـام) يوضـح الشاعر قضيته فى تحد صارخ، ومباشرة لا تعنى اغفـال الجوانب الجمالية للملاقة بين الالفاظ المشحونة بالتمرد ، وبين معطياتها الوجدانية . بل ان القصيدة تحمـل الكثير من الاشارات التى تجعل العمل الفنى ملتصقا بالواقع وحركته .

لطبيعة تركيب القصيدة ، وقدرة الشاعر على الادماج والتجميع والنقل الزمانى وتكثيف المعنى فى كلمات تبدو كطلقات رصاص كاشفة تضىء جوانب التجربة :

اتهمـــك
باسم الملايين المتحـــول ..
دمهـــا عمارات ، وبنـــوك
شركات بتلف الكون بحزام القهر
اتهمـــك
بالسرقـــة العلنى
اتهمك بالقتـــل ، وهتك العـــرض
لشعوب الارض
.. المغلوبة
المربوطة بسلاسل اتـــباعك
اتهمك .. اتهمك .. اتهمك

والمباشرة التى تثقل صفحات الديوان ــ المخطوط ، كثيرا ما تختفى فى مناطق عديدة ، يفلح خلالها الشاعر فى طرح تضيته بأدوات تكاد تكتمل، حيث يستقطر روح تجربته من خـــلال صور جزئية تغتنى برموز شـــديدة الايحـــاء لكنها لا تشـــكل فى النهـــاية صورة كلية .

ولعل حس السياسى يطغى كثيرا على حس الشاعر فى رؤيته الفنية، كما سنرى فى تصيدته (عشق النيل) والتى يبدأ ابياتها الأولى مخـــاطبا اياه فى شجن عميق ، ثم ما يلبث أن يتحـــول الى ضمير الغـــائب فى مقاطع تالية دون ضرورة فنية :

النيل عطشان من كام الف عـــام
ينهـــر
يبعت رسايل شـــوق
يعز هول وكام الف هول
والنيل عطشـــان ما شرب
نشفت عروقه فى التحاريق
شقق لسانه من لسعه النشط
يهمز شوقه
محبوس من الف عام فى المجرى
عايز يفيض من شوقه
يحضن صور التخيل فى ضلوعه

لا شك ان تلك الصورة الجيدة التركيب ، والعميقة المغزى تنجح فى تشكيل جو نفسى متماسك يمنح للرموز القدرة على تنوير المعنى ، حيث لم يعد الشاعر متمسكا برصده الخارجى للواقع فى بعده السكونى . لكن هذا النجاح الجزئى يفسده الشاعر حين يلجأ الى قدر اكبر من التظليل للمقطع ذاته بهذه الأبيات :

النيـــل يصرخ بشوق
الأرض تصرخ
ما حد فاهم لفاهم
غير هدهد احمر
لفحت جناحه الشمس
ينقل صراخهم للسما
ينقل صراخهم للريح والشمس
يحمر شوق النيل ، يشتعل
يحلم يفك القيـــود
ويهد كل السدود

هنا يعلو صوت الشاعر ، وتبدا مفرداته فى الشحوب ، والجزئيات فى التنكك ، لأنه يسعى دائما الى ابراز البعد السياسى من خـــلال أبيـــات بعينها تاتى وكأنها حكمة مصكوكة (يحلم يفك القيود) يثبتهـــا نهـــاية قصيدته كتعليق على مجمل تجربته . وبهذا يحصر الحركة التى تموج بها القصيدة ، فلا يتيح للمتلقى الفرصة للتعامل المحايد معها .

والمتابع لقاصئد الديوان يلمح ايضا تكرارا فى بعض الأبيات يجعلها الشاعر بمثابة نقاط ارتكاز للتوغل فى اعماق معانى مغايرة ، لكنها تمنـــح التتابعات المتلاحقة تماسكا مفتقدا . وفى احيان اخرى يلجأ للتكرار لمعالجة خلل الايقاع الذى نجده فى قصائد عديدة بالديوان .

***

ومن الملامح المميزة ـــ ايضـا ـــ استخدام عنصر الطفولة كمعـــادل للبراءة فى العديد من القصائد ، لكن الرمز ياتى مقيـــدا ، لأن القصـــيدة ذاتها لم تتسلل الى مناطق اللا وعى ، لتهز النفس وتفجر المشـــاعر ، فأصبحت حركة الرمز محدودة ، وان كانت ثمة مناطق شـــعرية تنم عن رقة وهارمونية فى الايقاع الداخلى ، كما فى قصيدة (الشارع فرس قطع اللجام) التى يهديها الى ولده ناصر :

شارع حارتنا انحنى ، م الشيل
لكن فى يــوم ما اتلوى
شــارع حارتنــا اتعــدل
فيه الصنايعى « رجب »
فى ركن ضلمة
اكلت عياله المكن
والزرع ، بيموت شباب
على الطرقات
زى الشجر ناشفة العيال
م الهــم
لكنهــا
نافرة العروق م الألم

ان الطفولة هنا متهورة ومهانة ، لكنها مثل الأشجار قــادرة على الاثمار حينما تواتيها الظروف الملائمة .

واستخدام الشاعر لمفردات الطبيعة شائع فى القاموس الشعرى ، ويستخدم ببراعة فى مقاطع عديدة ، حين يستخفى الشاعر وراء تلك الرموز المفردة لكنه يظل حاضرا وقادرا على تعميق دلالتها .

ومن العسير أن نلحظ اضطراب الايقاع فى الأبيــات الســابقة ، واقتراب الشكل من النثر حيث تظل الفوضى واختلاط الأشياء فى غيبــة احكام لغوى وموسيقى هى السمة السائدة للقصائد الأولى ، لكن اجتياز عنق الزجاجة والولوج الى عالم الشعر الرحيب تتيحه خبرة القصــــائد التــالية :

واقفين نصــد الريح
كالسنديان العفى
مجدرين فى الأرض
منبتين زهر الحقيقة
والنمل بالألوفات
يحفر طريق الحيــاة

يصبح السنديان وجها للصمود ، ويدخل الشاعر عالمه السحرى الأثير ليستكشف الذات ، ويتغلغل فى كيمياء اللفظ ، حيث تنشأ بين الألفاظ والأشياء علاقات جديدة قادرة على احتواء التجربة واغنائها ، وتفســير

الغامض من الأمور ، فى نفس القصيدة نلحظ العلاقات الجديدة التى يحاول الشاعر تضفيرها مع بنية القصيدة ، لتستوعب عالم التناقضات المسيطر على مدينتــــه :

ا —

فردوا ستار الليل
خبوا النهـــار فى البير
والقمر .. قنـــديل
ينطفى
سرقوا منه الزيت

ب —

لبسوا الديابة عساكر

المقطع (أ) — والتقسيم من عندنا — يؤلف فى تكوينه وحدة محـــكمة من بناء حاول الشـاعر ان يقيمه ليستبدل به واقعا . وبالرغم من مألوفية التشبيهات الا انها حققت وحدة منسجمة مرنة وحرة فى الحركة . وان كانت اللفظة الأخيرة (ينطفى) نشـعر بها ناتئة موسيقيا الا انها اكملت المعنى ، واضفت على الايقاع الداخلى لمسة من جمال أعاد التوازن للمقطع وتجاوبت مع الجزء الأخير من المقطع (سرقوا منه الزيت)

لكن المقطع (ب) جاء تزيدا ، وتعليقا من الخارج ، فالعناصر البنائية مغايرة والالفاظ مباشرة لم تمنح التجربة عبقها ، وبالرغم من حرف الروى الذى يتكرر مرتين بلا احكام ، تغيب الموسيقى ، وتصبح الكلمات مغلقـــة المعنى فى بعدها التالى المفترض أن تفضى اليه .

بينما يختلف الحال مع قصيدة (رياح الخريف) والتى يهديهـــا الى صديقه الشـاعر الذى هاجر ايثارا للسلامة . فهـــو هنـــا يكشـــف عن موقفا متخاذل ، ويحاول أن يدينه فى هدوء ، ودون اسراف فى المبالغة :

هجمت رياح الخريف
لكنما
طايرة طيـــور الحقيقة
فى وش الريح
طايرة تجاه الشمس
فاردة الجناح رغم الجروح
فاردة الجناح رغم القيـــود
والتلج

طايرة ، وعارفة ان الجناح الجريح
ما له دوا
الا الهجوم ع الريح !

ان الشاعر يعقد مقابلة بين الطيور التى هاجرت ، وتلك التى بقيت « تعافر » ، حاملة القدرة على المواجهة ، والرمز يشف ، والصورة مبهجة وقادرة على الافصاح . ورؤية الشاعر تخترق حجب الزمن الآتى الى المستقبل فتصبح الصورة الجزئية نافذة على عالم كبير يموج باشارات لها هندستها الخاصة فى التعامل مع الواقع المصرى ، ويتسرب الى جو القصيدة ايقاع رائق من موسيقى تعززه البساطة الظاهرية للابيات :

هجم الخريف
حط بسواده ع البيبان
صلب الخريف الشجر
صبح الشجر فى الحوارى
شـــواهد
والبيوت توابيت
صلبوا السما والأرض
هجم الخريف والريح

تنطلق الذات متحدية قيود الواقع ، فالتاريخ له حتميته التى تؤكد ان الاحزان والقهر الى زوال ، وان الشجن لا يعنى الاستسلام . من خلال صورة كلية بارعة تنجح فى التقاط مظاهر الطبيعة والتعامل معها كاشارات تنسق الانفعالات الداخلية للشاعر فى جو من الهواجس والصراع المستمرين .

***

والأمكنة وما تفجره من طاقات كامنة سمة اخرى من سمات قصائد الديوان ، يستحضرها الشاعر كعملية تعويض للوحدة والنفى . فما نكاد نقرأ قصيدة الا وتبعث تلك الأمكنة فتكون مفتاحا شعوريا يلج به أبواب افكاره ، بما تمثله من ابعاد وجدانية تعكس لنا ازمته الخاصة التى يحاول ان يضفرها دائما بأزمة الوطن ، فى قصيدته (شطوط الملح) التى يهديها الى مدينته دمياط ، يبدأ بافتتاحية هامسة :

تحملنى ريح المنـــافى
تخرجنى م القضبان
على جناح الشوق
تزرعنى ورده فى كفك

فالبرغم من قسوة الواقع الا أن الشاعر يلجأ الى مفردات رومانسية، وذلك بادخالها فى سياته الشعورى الخلص ، فتتوحد الألفاظ بحسه الرائق مع ما تثيره من ايحاءات الأصوات . تبدأ القصيدة بسيطة التركيب، ثم تتعقد الصياغة بالاعتماد على الصورة ، فتتشح بايحاءات تفيض على هيكلها المألوف بأبعاد جديدة ، وان ظل للمكان سحره الذى يتبدى من خلال زاوية الرؤية :

تحملنى ريح الشتا .. مطر
على شطوط الملح
تطرح نخيل ، وثمار
تنزل دما يا مطر
يحمر منه البلح
يصبح رطب
تطلع عيال الحوارى
تقطف رطب
على شطوط دمياط

والصورة ذاتها تخدشها مفردات واقعية ترتبط بهم الشاعر ، فى حين أنه حاول ان يحلم ، ويحلق فى اجواء من الذكرى ، فالبنية التصويرية ظلت قاصرة على الوفاء بأبعاد نفسية معينة اراد الشاعر أن يبتعثها فى العمل الأدبى .

وان كانت الصورة الشعرية ــ كذلك ــ لم تسعفه لتعبر عن رؤيته الذاتية فى تعامله مع واقع شديد التشابك ، فيعود الى المباشرة ، وهى السمة الأولى التى حددناها فى قصائد على زهران وان هبت عليها رياح العفوية فى تعامله مع الأمكنة ، وهى تعنى لديه العودة للمدينة ــ الوطن :

آه .. يا مدينتى الوديعة
نايمة فى حضن البحر
ادفع حياتى رخيصة
لجل الطوفان ما يعود
يغسل شوارعك
ادفع حياتى .. اموت
على عتباتك
تحملنى ريح المنافى
من القضبان

فالشاعر يحاول استعادة الشوارع والورش وافنية المدارس ليستعيد تجربته ككل ، لأن كل جزئية ــ وهذا ما يعتقده ــ لا تعبر عن

طاقة هائلة للتعبير فى حين اننا نرى ان التعامل بحساسية مع الجزئيات والذكريات الحميمة بتفصيلاتها تدلف بنا الى عالم الشعر بسحره .

فى قصيدة (عزف على أوتار المحبوبة) تتوحد حبيبته مع شوارع المدينة ، ويستنهض قواه الكامنة لتعانق وجه الوطن الغائب . فى القصيدة تدفق للمعانى وتناغم نسبى للايقاع :

وساعة ما تحضن ضلوعك
ضلوعى
يئن الفراق
فى حضنك شوارع
عيال الحوارى ، وزهر المدارس
فى حضنك — مدينتى — تراب الحوارى
وشوق الأمومة ، وسر الحياة
وتصبح كفوفك سريرى
وشعرك غطايا
عيونك بحيرة ، بلون السما

لا ندعى أن الشاعر له قدرة خاصة على نحت الألفاظ او اشتقاق التراكيب اللغوية المبهرة ، لكنه فى المقابل قادر على توليد جو نفسى بحذق ودراية . ففى مقطع تال من القصيدة ذاتها ، تنمو الحركة الدرامية لتعبر عن تحولات الشاعر ، فهو نفسه بطل المأساة :

اقدف بشوقى

ومش ممكن اغرق

خدودك شطوطى ، وبر الأمان

وكنا اتواعدنا

اقابلك .. فى يوم الخميس !

***

أما عن تجربة الشاعر داخل الزنزانة ، ومن خلف القضبان ، فهى تستحق وقفة حيث نجدها بكل ما تمنحه من اسقاطات عصرية ، تتخلل أشعاره ، حيث الألفاظ ذاتها تتوهج من خلال منحنيات تعتبر انعكاسا ذهنيا للمعاناة ، فمرة تكون متشحة بالكآبة ومرة بالسخرية .

وتصير اللغة الدالة فى تعاملها مع واقع السجن بكل مفرداته باعثا لتنوع التجربة ، فيجمع الشاعر بين مهمتين ، فهو يشكل تجربته الخاصة بمفردات نفس القاموس المحدود الذى سبق وان المحنا اليه ، ثم هو يعمد الى التعبير عن دقائق النفس ، والولوج الى اسرارها ، فتنفسح التجربة لتتيح قدرا اكبر من « الرؤى » وينتظم العمل الأدبى المزيد من التنسيق بين المضمون الكلى للقصيدة ، وبين ما تطرحه المفردات من استثارات .

فى قصيدته (رسالة الى يوم ٨ يناير) نستشعر همومه ذاتها ، لكن « بصمات » السجن ، ومفرداته تسللت الى القصيدة ، فلم تحجب دفء المشـــاعر :

محبوبتى : الفجر اتاخر
من عز النوم ، الليلة صـــحيت
على بـــرد الزنزانة
صورتك ع الحيطة بتتبسم
الساعة مش باينة فى الضلمة
الفجـــر اتاخر
وصراخ الحراس بيزيد فى ودانى
« تلاتة تمام .. خمسة تمام »
وزميل فى الزنزانة عايز دخـــان

ان الأصوات متداخلة ، والمستويات المتعددة للغة تخلق تغيرا فى شكل القصيدة ، حيث تقوم الحركة الداخلية فيها على اساس المفارقة بين احلام الذات من جهة ، وما تطرحه من انفساح وانطلاق ، وبين قيود اللحظة . وتغزو البراءة هذا العالم الفظ المتجهم المـــلامح ، حين تزوره فاتن — طفلته — ويتبدل الايقاع الحزين الى تساؤل تشوبه فرحة :

الشبر ونص ، بنت امبارح
كبرت ، صبحت طولى
وتزورنى فى الســـجن
الخوف منزوع منها
لا تهاب العسكر ولا ســـيف الجلاد
القلب : اخضر
الايد : بيضا
الروح : مصرية
والكلمة : رصاص
والسن : خمستاشر

ويستمر فى قصيدته (رسالة لفتون) ، وببساطة آسرة يطـــرح رؤيته للطفلة ، ان الانتظار له عائده ، وتلتحم اللغة بالفكر دونما ازدواج، وتسرى روح استمرارية النضـال ، من الجذور الى الفروع :

بسمة وشك — فتـــون —
بتساوى كل كنوز الأرض
لسايا امبارح فاكرك
ف قبول الاعدادى
والفرحة تلف البيت
ياما نفسى اشوفك فى الجامعة
جنب مجلة حيط

والتوقيعات النفسية تنفذ الى وجدان المتلقى — بالرغم من اضطراب الايقاع وهى سمة لا تغيب عن قصائده — حين ينتقل من التوجه المبـــاشر الى رسم صورة تضم مشهدا مبكيا ، فتنفذ الكلمات كخنجر يدمى القلب :

يا طيور الغربة المجروحة
لو فوتى على بلدى
اعطيها منى كتاب تقراه
وقولى لها : كتابى هو الكيميا
هو الاملا .. والجبر
هو الجمع .. والضرب
قولى لها : كتابى مفتوح للعالم
للزمن الآتى
هو الثورة
يا طيور الغربة

وفى نطاق التعبير عن بشاعة الواقع يلجأ الشاعر الى الحديث عن عذاباته ، فندرك أن القيود ليست مبعثا للألم ، ولكن ان يصبح الانسان مغتربا فى شارعه ، ثم أن شوقه للشـــارع جـــارف ، بعـــد أن حوطته القضبان :

تقتلنى الغربة يا وطنى فى السجن
بتقطع فى
شايل همى معايا جبال
يا وطنى لو تعرف ان المنفى
.. رهيب جواك ..

الرهبة .. مش خوف م التعذيب
ولا بطش السجان
لكن الشوق للشارع
سكاكين بتقطع فينـــا

يستخدم الشاعر المأثور الشعبى أحيانا . ويلجأ الى « التعديد » . حيث الاتكاء المتعمد على الفاظ بذاتها تشع بالألم ، فنشعر بوطأة التجربة، قد نفتقد هارمونية الايقاع ، لكن صدق التجربة يمنح هذه الدفقة غناها .

***

وعلى زهران الشاعر الذى فجرت موهبته قيود الزنازين بطـــرة وابى زعبل والقناطر ــ وهى السجون التى تنتقل بينها ــ يدرك ان القيود التى كبلته لتمسكه بمعتقده السياسى هى التى تقيد الأحرار فى كل مكان بالعالم . فيرسل من سجنه « رسالة الى سجن النفحـــة بفلســطين » المحتلة ، حيث يحدث رفاق الجرح الواحد :

زهـــر اللمون فتح
والطريق مزروع رصاص
والبندقيـــة هى الطريق
والكتاب .. هو الرفيق

قد يحدث اختلال فى الايقاع العام للأبيات ، لكن هذا لا يشغله ، فهو يتجه كسهم محدد نحو هدفه ، وبكلمات تحدد حجم المأساة :

دخلوا بلدنا يا رفيقى فى الجرح
م الضعف ، فى حصان طروادة
وكراسى العرش
دخلوا بلدنا
فى شنط التجار الأغوات
من عنـــاوين الجرنال
من اوكار القهر

ان عذابه وعذاب رفاق سجنه يتجسد فى غالبية قصـــــائده ، وفى « انشودة الاضراب الخامس » التى يحاول من خلالها ان يعبر عن ارتباطه بالوطن ، بالرغم من غيابه خلف الجدران ، يقترب من المباشرة ، ولا يلتفت الى بناء شعرى متكامل فيعكف على اقامته ، بل هو يصـــوغ رؤيتـــه فى ابيات عارية الا من الصدق :

فى ليل الزنازين
جوه التاديب
مصلوب الفجر
والغربة تفرت فى ضـــاوعى
وعيون السجان
والأذل يسمم بدنى
والراديو يذيع حفلات الزار
وزيارة العـــار
والقيد فى الايد
فى ليل الزنازين جوه التاديب
مصلوب الفجر ، ومشبوح
جلدوه ، يا ولداه
ايد السجان ترسم بالأمر
نجمة داوود
لكن الجسم النازف
يرسم ع الصدر ، وع الزند
علامة نصر
وتحيـــة لمصر

* * *

ان القصائد تحمل فى باطنها توترا وتناقضا وروح المعاناة ، فتعكس بذلك ادق اسرار النفس فى امتزاجها الحار العميق مع قضايا الوطن .

وان كانت التجربة قد شابتها بعض السلبيات مثل اضطراب الايقاع فى مقاطع عديدة ، وغلبته النزعة التشاؤمية ، وتفتيت الصورة الكليـــة داخل جرئيات دون رابط ، وما يتخلل العبارات من مبالغة فى الاحساس العميق بالظلم ، وغياب القدرة على رسم صور شعرية مبهرة .

فاننا لا يمكن ان نغفل ما يحمله الديوان من صـــدق فنى ، وتوظيف جيد للتيمات الشعبية ، وقدرة على ربط الهموم الخاصة بالقضية الوطنية، وهذا الجدل المستمر بين المرحلة التاريخية وافرازاتها على الصـــعيدين السياسى والاجتماعى من جهـــة ، وبين رؤى الذات الشـــاعرة ، وهى تحاول ان تستوعب اطروحات المرحلة،لتفلت من اسر الاستسلام،معتنا التدبير الواعى عن حقائق الحياة ، وتجميعا موفقا للوقائع والتفصيلات التى تمثل ادراكا كليا للمتغيرات واستقصاء لكل مظاهر الصمود فى زمن كان القابض فيه على المبدا كالقابض على الحجر .

هى اذن تجربة حية تعبر عن تلقائية المناضل المصرى العـــربى فى تعامله مع قوى القهر ، بالكلمة ــ الفعل !

اسماعيل ولي الدين.. من الأدب للسينما

عاطف فتحى

يكاد اسماعيل ولى الدين ان يصبح ظاهرة فى الحياة الثقافية ، بسبب هذا الكم الكبير من رواياته وقصصه التى نشرها خلال عقد واحد من الزمان .. ولعل السبب الاكبر فى شهرته يرجع الى ان غالبية ما كتبه قد تحول الى افلام سينمائية ، ولا يكاد يضارعه فى هذا المضمار سوى كاتبين لهما ثقلهما هما نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس .

وقد بدا اسماعيل ولى الدين حياته الأدبية ، كاتبا للقصة القصيرة فصدرت له أول مجموعة بعنوان « بقع فى الشمس » عام ١٩٦٨ . ويبدو انه اكتشف ان امكانياته كقصاص محدودة فاتجه الى كتابة الرواية ولم يعد الى القصة القصيرة بعد ذلك الا لماما .

وظهرت روايته الأولى فى عام ١٩٦٩ باسم « الطيور الشاحبة » وكانت رواية ذات طابع رومانتيكى واسلوب باهت ، كان يحاول خلالها ان يتلمس معالم وحدود عالمه ، ويكتشف مفرداته الخاصة واسلوبه المميز .

وكانت روايته الثانية « حمام الملاطيلى » التى انتهى من كتابتها فى نوفمبر ١٩٦٩ ونشرت فى سلسلة « كتابات معاصرة » عام ١٩٧٠ ، مشفوعة بمقدمة سخية ومجاملة للكاتب الكبير الأستاذ يحيى حقى ... بداية اكتشاف الكاتب لحدود العالم الذى سيواصل تعزيزه ورسم معالمه عبر بقية انتاجه الروائى المتميز بالغزارة وايضا بافتقاد العمق وحتى الجدية مع الرؤية الجزئية للواقع الاجتماعى .

والشيء المؤكد ان اسماعيل ولى الدين بدءا من روايته « حمـــام الملاطيلى » حـــاول بدأب متواصل ان يغـــازل الســـينما التجارية ، ويلقى لهـــا بالطعم الذى تهواه ، وظل بعد ذلك يصنع « رواياته » طبقـــا للمقاييس السائدة فى عالم هذه السينما المتخلفة التى وجدت فيه كاتبهـــا المفصل الطيع الأمين لمواصفاتها ومما لا شك فيه ان الجانب الأكبـــر من شهرة اسماعيل ولى الدين ككاتب يرجـــع الى هذه « الســـينما » التى نفخت جانبا كبيرا من « اعماله » ووظفت الكثير من اجهزة الاعلام الرسميه — بطرق شتى — للاشادة به ككاتب ضمن عملية الاعلام الكثيفة المخططة للأفلام المنتجة عن رواياته .

وفى روايته الأولى « حمام الملاطيلى » التى صنع منهـــا صـــلاح ابو سيف فيلمه بنفس العنـــوان عام ١٩٧٢ والتى تكمن جاذبيتها — كما استهوت اديبنا الكبير يحى حقى فى كونهـــا تجعل من آثار العمـــارة الاسلامية فى احيـــاء القاهرة القديمة خلفية لها يتحرك عليها ابطـــال الرواية ويقيم عليها الكاتب حمامه الشعبى وهـــو المسرح الأساسى الذى تدور عليـــه الأحـــداث ، وتلتقى فيه كل الشخصيات المتصارعة .

يقـــول يحى حقى فى مقدمته لهـــذه الرواية متسائلا « لمـــاذا لا ينفتح للقصاص عنـــدنا مثل هذا البـــاب الـــذى بقى مغلقـــا ؟ عندنا عشرات من الأمكنة والبيئات لها مثل هـــذه الخصوصية التى تعتبـــر منجما ثريا للقصاص — حقا ان رقعة الرواية عندنا تحتاج الى مزيد من الاتساع » .

ويبدو ان اسماعيل ولى الدين بهـــذا الايحـــاء من كاتبنا الكبير . حـــاول أن يتعلم الدرس ولكنه طبقه على طريقته وبامكاناته المحدودة . فكتب مترسما المعـــالم الهامشية لعـــالم نجيب محفوظ أستاذ الواقعيـــة التقليدية دون ان يتعلم منه حقيقة اصـــول الصنعة واسرارها . . رواية الاقمر ، و « دار التفـــاح » . . والسلخانة والباطنية ، مستعيرا اســـماء الأحيـــاء فى القاهرة القديمة كعناوين لرواياته دون ان يتوغل فى حقيقتهـــا الباطنة ويعكس خصوصية هذه الأحيـــاء التى تشكل « البيئـــة المؤثرة فى حيـــاة من يعيشون داخلها » .

وهكذا ففى كل اعمال اسماعيل ولى الدين تبـــدو هذه الاحيـــاء كخلفية شاحبة لا اهمية لهـــا ، وتبدو من خـــلال وصف الكاتب لهـــا — بلغته التى لا دفء فيها — كشىء زائد عن الحاجة وثرثرة فارغة . . اذ انه لا يقيم علاقة جدلية بينها كبيئة ومنـــاخ اجتماعى ونفسى وبين الشخصيات التى تتحرك خلالهـــا وتتنفس تحت سمائها .

وتستمد رواية حمام الملاطيلى — التى تمتلىء بكثير من الوصـــف المكشـــوف للجنس الشاذ — اهميتها من كونهـــا حاولت فى وقت مبكر —

وبشكل متسرع — ان تقـدم تفسيرا اخلاقيا لأسباب نكسة ١٩٦٧ . وهو التفسير القـاصر الذى استند اليـه المخرج صلاح ابو سيف فى صـنع فيلمه ، فبطل الرواية « احمد » ابن عائلة من المهجرين جـاء الى القاهرة بحثا عن عمل بعد ان تشردت عائلته بسبب الحرب . ولم يستطع أن يكمل تعليمه العـالى ويشبع هوايته لدراسة الآثار الاسلامية القديمة .. وهو شاب مثالى طموح تقف الظروف ضده ، ويضطر الى اللجوء الى حمـام الملاطيلى المشبوه ليعمل مستخدما عند صاحب للحمام المعلم (على الطيب) .

واثنـاء ضياع احمد فى المدينة المشوهة المنحلة يلتقى بفتـاة مومس تدعى نعيمـة كانت قد فرت من اهلهـا الصعايدة لأسـباب لا يوضحها الكاتب وجاءت الى المدينة لتستسلم لقدرها وتعمل كبغى فى محل القـوادة ازهـار !

وفى الحمام — مركز الأحـداث الرئيسى — يتقابل احمد مع رؤوف الفنـان الارستقراطى المتهتك الذى يرتاد المـكان ليشبع شذوذه الجنسى مع ثلاثة من الشبان الضائعين الذين يتحـول احدهم (كمال) الى قاتل لأحـد الشواذ الأغنيـاء .

ويستمر احمد فى ترديه الأخلاقى وتحلله فيتخلى عن نعيمة فجـأة بعد ان نشأت بينهما قصة حب عظيمة ، ويقيم علاقة جنسـية مع امرأة المعلم الشابة وتكون نتيجـة ذلك مقتل نعيمة على ايدى اهلها تخلصا من عارها — واكتشاف احمد فى النهـاية لمدى ضياعه الذى تقف وراءه تلك المدينة بتراثهـا الاسلامى الضـخم المتحلل . « اننـا ورثة لحضـارة عظيمة تنهـار على ايدينـا بسبب تحللنا الأخلاقى الذى هـو سبب نكسة ٦٧ . ذلك هو الدرس الأخير الذى يبغى اسـماعيل ولى الدين ان يلقننا اياه من خلال روايته المعـاصرة !

ويقـول يحى حقى فى معرض تعليقه على شخصيات الروايـة ، موجها اليها — بشـكل غير مباشر — ضربة فى الصميم « ويحـوم حـول هذا المجتمع الذى يقدمه الكاتب شخصية فتاة مومس لعلها اقل اشـخاص الرواية قدرة على الاقتناع ، حقـا لقد زهقت من كثرة اللجوء فى قصـصنا الى الفتـاة المومس اما متخذة رمزا لمصر واما مثلا لطهارة الباطن وان فسد الظاهر انهـا دائما اقدر الناس على الوفاء والتضحية !!

ويواصل يحى حقى كلامه « ان شخصيات الرواية تكشـف لنـا عن جراحها وشذوذها وعاهاتها المتكتمة ، عاهات اصحابها غير مسئولين عنها .. انهـا قدرهم الذى لا فكاك منه » !!

وهكذا ياتى صلاح ابو سيف مترسما ذلك النهج ليحـــاول ان يبرر قدر هؤلاء الشواذ باضفاء بعد اجتماعى وسياسى جاعلا من هؤلاء الناس ضحايا للظروف التى هى اقوى منهم . وهى نفس الطبخـــة الميلودرامية التى درجت الســـينما التجارية على صنعها منذ نشاتها وبنفس الرؤيـــة الاخلاقية المبتورة المشوهة عن عمـــد التى تعـــالج بهـــا قضايانا علـــى الدوام ! .

الاقمر تنويعة على نفس اللحن

وفى رواية « الاقمر » التى تلقفها المخـــرج هشام ابو النصر — الحاصل على الدكتوراه فى الاخراج من امريكا — ليصنع منها فيلمه الأول الذى لم يكن فى حقيقته سوى تنويعة اخرى مختلفة قليـــلا فى التفاصيل من رواية حمام الملاطيلى ، تظهر نفس مفردات عالم اسماعيل ولى الدين ، تلك التى تعشقتها الســـينما التجارية وتقبل عليها . الجنس والمطـــاردة — والقدر والجريمة . ولعل هذا هـــو السبب الحقيقى — برغـــم كل الادعاءات — الذى جعل هشام ابو النصر يحـــارب من اجل انتـــاج فيلمه ويغامر بالانفـــاق عليـــه من ماله الخاص لأنه واثق من انه على الطـــريق الصحيح الذى سيجعله يسترد ماله مضاعفا ويحقق الشهرة العاجلة .

فى رواية الملاطيلى توجد ثلاثة شخصيات ضائعة لشـــبان يترددون على الحمام هم — كمال وسمير وفتحى ، واحـــدهم وهو كمال يتحول الى قاتل يســـفك دم ثرى شاذ جنســـيا ، كان يصادقه لابتزاز نقوده ، وتلك الشخصيات الثلاث تنتقل كما هى — مع اجراء التعديل اللازم — الى رواية الاقمر — بل ان الشخصية الرئيسية فى الاقمر وهى كمال تحمل نفس اسم الشخصية الأخرى فى الملاطيلى ويقوم كمال بطل « الأقمر » بارتكاب جريمة قتل ايضا بدافع السرقة .

والواقع ان شخصية كمال البلبيسى فى « الاقمر » تحمل أصداء ملتوعة من شخصيات عديدة من الملاطيلى . . شخصية رؤوف الرسام الذى افسده تدليل امه له وشخصية احمد الذى يعانى الضياع فى المدينة — وشخصية كمال الذى يتحول الى قاتل على يد الاقدار . . ان سمات هذه الشخصيات الثلاث معا تتجمع وتتركز لتقوم بعملية بنـــاء شـــخصية كمال البلبيسى فى الاقمر (ويجب ملاحظـــة الفترة الزمنية القصـــيرة التى تفصـــل بين نشر الروايتين) .

ولأن شروط الصنعة ومواصفات الطبخة يجب ان تتم وفقا « لنسق معين يكاد يتخذ شكلا ميكانيكيا فان الاحداث يجب ان تدور فى حى « الاقمر »

بجوار الأثر الاسلامى الضخم الذى يوشك على الانهيار وتأمر السلطات بهدمه .

ان اســماعيل ولى الدين يلعب نفس اللعبة بمحاولته ان يجعل من هدم الجامع الأثرى الضــخم معادلا موضوعيا للسقوط المــادى والمعنوى لشــخصياته الثلاث التى تبدو فى هــذه الرواية ايضــا مقطوعة الجذور ومنفصلة عن اى دوافع معقولة لسلوكها .

لكنه ، ســواء فى الرواية او الفيلم المنقول عنها يفشل فى عمليــة الربط وبالتالى يفشل فى اضفاء دلالات سقوط هذا الأثر على سقوط وتحلل شــخصياته (**حتى ان بعض النقاد علقوا بان احداث الفيلم كان يمكن ان تقع فى الزمالك مثلا او فى اى مكان آخر دون ان يؤثر ذلك على بنية او معنى الفيلم**) .

وعلى العكس من ذلك فان سقوط « الاقمر » يبدو كحتمية تاريخية من اجــل التطورات المــادية الأكثر رقيا كمــا يعبر عنها والد كمــال الرأسمالى الطموح . ومن ثم فاذا قمنا ـــ بشكل عقلانى بعملية التحليــل والربط ـــ يبدو سقوط هذه الشخصيات العفنة المتحللة ـــ دونما سبب فنى او منطقى مقنع للقارىء او المشــاهد ـــ كحتمية من اجل استمرار الحياة بشكل انظف ـــ وهذا ما لم يقصده الكاتب الذى يتركنا ، بل يسلمنا فى نهاية روايته لنوع من العدمية واليأس والاحســـاس بان هناك قدر مسيطر جبار يحرك جميع المســائل ويلعب بمصائر البشر الضعفاء على هواه !!

ويركز الفيلم منذ البداية على حكاية الأصدقاء الثلاثة الذين يشمل كل منهم احباط من نوع خاص .. كمال البلبيسى (نور الشريف) طالب فاشل ، ساقط توجيهية عدة مرات بسبب تدليل امه له ، ومغضوب عليه من أبيه الغنى صاحب مصــانع الملبوسات الذى يفضل عليه شــقيقه الأصــغر الناجح المستقيم ، ومن ثم فان كمال يفشــل فى الحصول على حبيبته « احــلام » بسبب وقــمه السىء ، ويرتمى فى احضان الرذيلة وتدخين المخــدرات وتعاطى الجنس مع زوجة نادر ابو شايب صــديقه الطبال .

الشخصية الثانية هى شخصية فتوح (سعيد صالح) الذى يقوده طموحه لامتلاك تاكسى الى الاشتراك فى الجريمة .

والشخصية الثالثة هى شخصية خليل الفص (محى اسماعيل) النشال الذى تحتضر امه البائعة فيرسلها للمستشفى تخلصا منها ثم يرتب عملية سرقة شقة السفير عن طريق الخادمة التى يصادقها ، ويشترك الثلاثة كمال وفتوح وخليل فى عملية السرقة التى تنتهى بكمال وهو يقتل الخادمة باندفاع أرعن لا مبرر له .

والشخصية الرئيسية الرابعة هى شخصية بسيمة بائعة البرتقال (نادية لطفى) التى تعتقد فى المشايخ والقوى الخفية ، وتربطها بكمال علاقة صداقة بريئة !

ويستخدم المخرج أسلوب المونتاج المتوازى متابعا عملية سقوط وانهيار وهدم الأتمر وسقوط وتردى الشبان الثلاثة .

ان انهيار الأتمر يصيب بسيمة بالكآبة والفزع ، ويعنى بالنسبة لها — وهى الشخصية النقية الوحيدة بالفيلم — بالاضافة الى شخصية فؤاد حراز المهووسة دينيا — نهاية عصر وبداية مستقبل مشئوم .

انه نفس الدرس الأخلاقى الذى لقننا اياه اسماعيل ولى الدين فى الملاطيلى . ان سقوطنا الأخلاقى هو السر وراء تحلل وانهيار تراثنا وحضارتنا العريقة !!

وليس العكس ، فان السقوط والهزيمة والتردى الحضارى ، الذى تقف وراءه أسبابا مركبة ، اجتماعية واقتصادية وسياسية وتاريخية، هى جميعا السبب فى هذا التحلل الأخلاقى الذى هو نتيجة حتمية وانعكاس ، وليس سببا جوهريا للانهيار .

الأب الروحى وفى الباطنية :

وتأتى قصة « الباطنية » (وهى فى الحقيقة ليست رواية وايضا ليست قصة قصيرة بالمصطلح الفنى المتعارف عليه) تأكيدا ودليلا على ان اسماعيل ولى الدين قد انتمى الى ان يؤلف — اعماله « تفصيلا » متقنا ومطابقا للمواصفات القياسية التى تطلبها منه السينما التجارية ومنتجيها .

فهذه القصة التى تحمل اسم احد احياء القاهرة القديمة على غرار اسلوب الكاتب — تهدف بالدرجة الأولى الى رواية سيرة العائلات الكبيرة التى تحترف تجارة المخدرات .

وقد كتبها المؤلف واضعا نصب عينيه رواية « الأب الروحى » للكاتب الامريكى الايطالى الأصل « ماريو بوزو » فجاءت قصته ملخصا موجزا وشائها لسيرة حياة « الدون كورليونى » وعائلته عبر ثلاثة اجيال ، ولكن على الطريقة المصرية !

وتحول الدون كورليونى — فى القصة والفيلم — الى العقاد وعائلته والناعس صهره ، احد اساطنى تجارة المخدرات ، واستكمل الفيلم على يد كاتب السيناريو المحترف « مصطفى محرم » وضع كافة التفاصيل التى تقترب بصورته اكثر واكثر من فيلم الأب الروحى بجزئيه للمخرج الامريكى «فرانسيس فورد كوبولا» كما تكفل المخرج حسام الدين مصطفى « بتطبيع » الأسلوب ونقل كافة المشاهد التى يحتاج اليها من فيلم كوبولا وتنفيذها على نفس النهج ، ولكن بخشونة وبدائية وفجاجة مع « حشر » كافة الفاصيل التى تلزم لابراز دور « وردة » النجمة « نادية الجندى » من اغان واستعراضات وتابلوهات راقصة . والواقع ان شخصية وردة ليست واردة فى الرواية ولكنها احدى الاضافات العبقرية لكاتب السيناريو !! .

وهكذا جاء الفيلم فى صورته النهائية مفتقدا لوحدة الأسلوب ومفتقدا لأى معنى محدد يبغى توصيله — عملا مهلهلا يتسم بالميلو درامية الفجة والتسطيح الشديد .

واذا حاولنا ان نناقش « المؤلف » فى قصته ، وقلنا باديء ذى بدء انه لا اعتراض لنا على « التأثر » أو « الاقتباس » من اى مصدر من مصادر « التراث العالمى » على شرط ان يكون اقتباسا امينا ، ينقل المنهج والهدف — ويذكر المصدر .. واذا قلنا ان المؤلف قد ترسم معالم «الحدوتة فى رواية ماريو بوزو الأب الروحى» تلك الرواية التى تقدم سيرة حياة عائلات « المافيا » التى اصبحت ظاهرة مركبة فى المجتمع الرأسمالى الأمريكى ، وتشرح الظروف السياسية والاقتصادية التى ادت الى بعثها بدءا من العشرينات وحتى الخمسينات ، واستخدام هذه العصابات لأسلوب العنف الذى كان سائدا فى تلك الأونة كاسلوب يتسق تماما مع بنية هذا المجتمع .. ثم تشرح الرواية فى جزئها الثانى تطور المافيا واتساع نفوذها ورقعة سيطرتها على قطاعات اقتصادية هامة تؤدى فى النهاية الى نوع من التحالف الرأسمالى مع الاحتكارات الكبيرة ذات الطابع الامبريالى .

واذا كان ماريو بوزو قد حاول هذا — فان اسماعيل ولى الدين — فى « الباطنية » لم ينقل سوى « هيكل » الحدوتة فقط وظهرت هذه العائلات الاجرامية التى تتاجر فى السموم منفصلة عن الواقع الاجتماعى الذى تعيش فيه ، كبقية قصص المؤلف ، ولهذا السبب لم تجب الرواية

ولا الفيلم الذى نقل عنها — على تســاؤلات عديدة لابد وانها تطرا على ذهن القارىء والمشاهد مثل .. لمــاذا كانت الباطنية بالذات هى مركز تجارة المخدرات ؟ وما هو شكل علاقة هؤلاء التجار بالضبط بالســلطة التى من واجبها بالطبع ان تقاومهم ؟ وما هى عــلاقة مستهلكى هــذه « السلعة » بالتجار من ناحية وبحى الباطنية من ناحية اخرى وبالسلطة والمجتمع من ناحية ثالثة ؟

ان تجــارة المخدرات — وبعيدا عن اى اعتبارات اخلاقية — هى تجارة تحكمها قوانين الاقتصــاد — العرض والطلب ، ومرونة الســوق واوضاع المستهلكين ومستويات الدخول — الخ .

وتجارة المخدرات فى مصر .. وحتى وقت قريب — كانت تتســم بحالة من التوازن بين العرض والطلب ، وثبات الأسعار ، مما يعنى انها تجارة راسخة لها « منافذها » السالكة فى الاستيراد والتوزيع .

وقد كانت « الباطنية » فيما مضى حيــا يقع فى اطراف المدينة على مقربة من المقابر المتاخمة لجبال الدراسة وهى حى يتميز بتعدد مسالكه وحواريه ومنافذه الســلفية التى لا يعرفها ســوى اهله ، ولمــا كانت الباطنيــة مكان يجمع سكان « قاع المدينــة » الذين يشــكلون جزءا من مستهلكى الصنف بحكم الوضع الطبقى والتركيبة الثقافية والنفســية ، لذا فقد اصــبح حى الباطنية مركزا لتجارة المخــدرات لهذه الاعتبارات التاريخية التى وان كانت قد تغيرت تغيرا جذريا فى السنوات الأخيرة بحكم التطور الا ان ذلك لم يغير من وضع الحى الذى اصبح الآن « ســوقا للســلعة » .

غير ان رواية اسماعيل ولى الدين لا تقول لنا شيئا من ذلك — كما ان الفيلم يقدم لنا اجابة متناقضة حول علاقة السلطة بالتجار والتجارة فمرة نكتشف ان « العقاد الكبير » فريد شــوقى على علاقة بالرؤوس الكبيرة فى جهاز الشرطة وانه يدفع لهم مرتبــات واتاوات حتى تســتقر تجارته وتروج . ومرة اخــرى نكتشف قبيل النهاية ان هناك ضــابط مدسوسا « احمد زكى » بين التجار يعيش بينهم ويعرف خباياهم ليقوم بتصفيتهم والقضاء على تجارة المخدرات نهائيا !!

فهل يعنى هذا ان هناك انقساما فى جهاز الشرطة على نفسه ؟ .. طائفة موالية للتجار طبقا لمعاهدة « تبادل المنفعة » وطائفة اخرى تعمل من وراء الأخرى للقضاء على هذه التجارة ؟ !

الا ان واقع الحال على الرغم من ذلك ، يؤكد ان هذه التجارة لم يقض عليها سوى فى الفيلم فقط لا غير ، لانها على العكس من ذلك لا زالت مزدهرة !!

اما عن العلاقة المركبة للمستهلكين بالتجار من ناحية وبالسلطة من ناحية اخرى ، فان الفيلم يكاد يغفلها اغفالا تاما .. أنهم — فى الفيلم — مجرد مجموعة من المدمنين السفهاء الحمقى الذين يضيعون أموالهم على هذه السلعة من اجل ان يعيشوا فى هذه الغيبوبة المستمرة التى يثرى من وراءها تجار السموم الكبار .. وليسوا — كما هم فى الواقع — ضحايا مجتمع يدفع بهم الى حالة من الفراغ النفسى والضياع الناتج عن ظروف متعددة لا مجال للخوض فيها الآن .. تجعلهم يقبلون على تعاطى « الحلم » عن طريق المخدرات .

اننا لم نر مشهدا واحدا لمحاولة اقتحام الشرطة « لغرزة » وردة التى تقام فيها كل ليلة حفلات التعاطى على الأنغام الراقصة . وهكذا نستنتج — والفيلم لا يد له فى ذلك — ان هؤلاء المدمنين يمارسون ادمانهم وسط جو مستقر يساعدهم عليه اغفال أو تغافل اجهزة السلطة عنهم !!

وفى رايى ان القضاء على تجارة المخدرات — ليس بمجرد اعداد هذه الكمائن السانجة لتجار المخدرات .. ولكن بالدرجة الأولى بالقضاء اولا على الأسباب التى تجعل جمهور المتعاطين والمستهلكين متضاعف يوما بعد يوم .

ان اخطر ما فى فيلم الباطنية هو « وجهة النظر » التى تقدم بها تجارة المخدرات . فالفيلم لا يقدم ادانة صريحة لها بل يقدمها بصورة وردية جذابة مثيرة تساهم فى الاعلان عنها على اوسع نطاق ، كما يلجأ ايضا الى القدر — الذى يقف فى صف البوليس بالطبع — من اجل تصفية تجارة المخدرات وتجارها الذين يقضون على انفسهم بأنفسهم اثناء الصراع على احتكار التجارة .

لقد ساهم اسماعيل ولى الدين — متحالفا مع محترفى « سينما المخدرات » — ومع سبق الاصرار — فى تقديم فيلم دعائى هابط ليضاعف من رواج السلعة فى سوق الباطنية ؟!

من السلخانة الى المذبح

ومع بداية موجة افلام الانفتاح — وهى الأفلام التى نبهت الى

خطورة الآثار الاجتماعى المدمرة لهذه السياسة مثل فيلم « على من نطلق الرصاص » لكمال الشيخ » أو فيلم « اهل القمة » لعلى بدرخان — نشر اسماعيل ولى الدين روايته والسلخانة أواخر ١٩٧٦ ، وتلقفها الممثل سمير صبرى لينتجها ويقوم ببطولتها ، وتولى احمد السبعاوى اخراجها بما يتلاءم مع الموجة الجديدة عام ١٩٨٢ وكما هى العادة عند الكاتب ، تحتشد قصته بكم كبير من الاحداث والأشخاص والسرد التقريرى والوصف الجاف الذى يخلو من اى جمال أو دفء يعكس طبيعة العلاقة بين الفنان والمكان الذى تجرى فيه الحوادث وتكمن الجاذبية التى تجعل منتجى السينما يقبلون على رواياته لتحويلها الى أفلام — **وبالذات السلخانة التى توحى طبيعتها بكم أكبر من العنف — فى المفردات** التالية التى لا تخلو منها قصة لهذا الكاتب — غرز الحشيش — والجنس الحرام — والاندفاع نحو الجريمة والقتل — واحداث المطاردة — والشخصيات الشعبية التى يصورها كحيوانات بدائية تدفعها غرائزها نحو حتفها .

واذا حاولنا تفريغ الرواية من التفاصيل الكثيرة الزائدة فسوف نجد انفسنا امام شكسبير وروميو وجولييت ، لكن على مستوى السلخانة والمذبح وصراع تجار اللحوم الكبار لاحتكار السلعة — وتكاد تكون تلك هى التيمة نفسها التى عالجها ولى الدين فى قصة اسوار المدابغ .. وهو مكان يرتبط حيويا بالمذبح ولا يبعد سوى امتار قليلة عنه !! .

فى رواية السلخانة تتصارع عائلة « نجم » — عادل ادهم — مع عائلة زينهم الهباش — محمد رضا — ويكيد كل منهما للآخر للقضاء عليه — غير ان علاء — سمير صبرى — ابن زينهم يرتبط مع صفاء ابنة نجم بقصة حب عنيفة منذ ايام الجامعة وتستحكم الأزمة ويضيع الحب فى خضم الصراع وتكون نتيجة هذا الصراع ذبح عمر ابن زينهم وسعيد عبد الغنى » داخل المذبح قربانا لهذا الصراع .

وعلى مستوى الصفة الدمائية يلفت النظر تناقض غريب للكاتب فى اسلوب تعامله مع اللغة .. فهو يستعمل اللغة الفصحى فى تصويره لحوار الشخصيات مع بعضها البعض ، وهو حر فى اختياره .. لكن الملفت للنظر انه لا يفعل نفس الشىء مع لغة السرد والوصف التى تمتلىء بكثير من الالفاظ العامية والمتداولة فى مهنة ابطاله وكمثال للحوار نسوق هذا النموذج الذى يدور بين الصبية فاطمة بائعة الكرشة وبين عمر الهباش .

ــ ماذا تريدين .. ولمـــاذا جئت ورائى .

ــ لمـــاذا لا تسألنى عن سبب الخناقة .

ــ وماذا يعنينى من اســباب خناقاتك المســتمرة مـــع زميلاتك او معلمك .

ــ لقــد كنت انشاجر من اجلك ــ لا تريــد ان تعرف ــ ولكن ســاقول لك .

« وما كاد ان يسكها قلمين ــ « هذه المرة » ــ يقصد المراة ــ حتى تفيق لنفســـها وتبتعد عن طريقه ولا تعيد ذلك الحديث حتى هربت ، توارث عن وجهه بعيدا عند عنبر الخراف » .

« البشاكرة جاهزون لشـــط الخراف والعجول الصغيرة ــ بعد تعليقها من ارجلها الخلفية الى نصمين ــ يتركون داخل الذبيحة الكبداية والفشـــة والكيلوتين » « يسلخون النيل بأن يسلتوه كطريقة الارانب ، وتبقى العكوة التى يلذ طبخها فى ليالى السمر والعربدة » .

وتأمل ايضـــا اسلوب استخدامه للغة فى المنولوج الداخلى لفاطمة التى تعشق عمر وهو لا يعبأ بها « لو تقترب منه يوما ، حتى نستطيع ان تلمس الشفتين المميزتين .. اريد ان امسك اصابعك اصبعا اصبعا . كل واحد مختلف عن الآخر » !

« لا يمكن ان اتزوج واترك حبى وعمرى ، اتزوج واترك ذكرتى . اترك كل شىء فى عالمى المحـــدود .. عنـــدما اراه ينبض قلبى .. تهتز مشاعرى تنفرج اسنانى ، تتكلم عيناى ، تغنى حنجرتى » .

هل من المعقول ان يكون هذا المنولوج متوافق اطلاقا مع نمط فاطمة الفتـــاة الشعبية او يتوافق مع ثقافتها وطبقتها الاجتماعية .. ان هـــذه الركاكة فى التعبير ليســـت حالة شاذة انتقيناها .. ولكنها تكـــاد تكون سمة عامة مميزة فيما يكتبه اسماعيل ولى الدين .

وقد استغل السـبعاوى فى الفيلم المنتج عن الرواية طابع العنف والعذرية المتضمن فيها ــ وحولها الى ميلودراما زاعقة اكثر مما هى وغير من نهايتها الدموية والمنطقية ليضفى على بطله السلبى فى الرواية (علاء) طابعا ايجابيا فيجعله فى مشهد ذبحه للثور يبدو وكأنه امتداد لعمر وابيه رغم ان تكوينه الفكرى والنفسى ــ كما ورد فى القصة الأصلية ــ مختلفا عنهما بل ورافض لاسلوبهما فى الحيـــاة .

غير ان خطورة كتابات اسماعيل ولى الدين والسينما المنتجة عنه تتمثل فى الصورة الشائهة والمزيفة للواقع التى تقدمها للقارىء والمشاهد فتدنى بوعيه وتبلبله ولا ترقى به الى مستوى الرؤية الصحيحة والأمية للواقـع ومن ثم فهى تؤدى به الى تبنى نوع من الفكر الغيبى الانهزامى الذى يصبح فيه الانسان مجرد شبه فى يد الأقدار .

واذا انتقلنا الى « أسـوار المدابغ » وهى رواية قصـيرة نشرت ضـمن مجموعة باسم « الكلاب والبحر » فى سـلسلة كتاب اليوم عدد مايو ١٩٨١ .. وقد حولها عصام الجنبلاطى الى فيلم سينمائى نكتب لها السيناريو والحوار واخرجها الشاب شريف يحى لتصبح اول تجربة له فى اخراج فيلم روائى .

والواقع ان عصام الجنبلاطى قـد بذل فيهـا جهودا جبـارة لأجل ان يستخرج منها فيلما متماسكا على مسـتوى الشكل والمضمون . واذا كان قـد احتفظ بغالبية الشـخصيات الرئيسية وبالنهاية الميلودرامية الواردة بالقصـة ، فقد اضاف من قريحته شخصيات واحـداث لم ترد اصلا بالقصة وركز فى النصف الاول من الفيلم على شرح قضية الاحتكار فى سـوق المدابغ .. والصراع بين الملاك الصـغار والمـالك الكبير « خليل جلابو » — فريد شوقى — من ناحيـة والصراع بين الراسمالية الاحتكارية الكبيرة والعمال المضطهدين من ناحية اخرى .

غير انه فى النصف الثانى من الفيلم — ربما لاعتبارات تجارية — جنح الى الميلودراما — وميع القضـايا الأساسـية لتنتقل الى الغيبيات والحذر والمـاساه ، وهى الأفكار الرئيسية لاسماعيل ولى الدين صاحب القصة مع بعض التعديل الواجب .

فى القصة الأصلية التى لا تزيد عن ٤٥ صفحة من الحجم المتوسط تدور الأحداث الكثيرة المتشعبة — كعادة الكاتب — فى حى المدابغ الذى يقوم بتصنيع الجلود الواردة فى السلخانة القريبة — ولا تسـتطيع ان تمسك فى هذه القصة بشخصية محورية واحدة تدور حولها الأحداث .. فهناك زحام من الشخصيات المتداخلة التى تتشابك مصائرها فى النهاية بطريقة تشعرك بأنها غير محبوكة تماما .

هناك اولا شخصية خليل جلابو صاحب اكبر مدبغة فى السـوق وحكاية صـعوده وانحلاله وقصته مع عشيقته سامية التى استأجر لها شقة فى عمارته بالزمالك وكيف خدعته وجعلته يوقع على عقد زواج عرفى

منها دون ان يدرى — رغم ان لها عشيق آخر .. وحكاية اولاده توفيق وشاكر وفاضل — وقصة وقوع توفيق فى غرام ارملة ابيـــه .

ثم هناك شخصية عبد الكريم عجور — صلاح نظمى — وهو تاجر كبير آخر وصديق حميم لجلابو . وله ابنة تدعى منال طالبة بكلية الطب. يسعى لتزويجها من فاضل . الابن الأصغر لجلابو — حسين فهمى .

ثم هنـــاك شخصية محسن شنوانى — محمود ياسين — الـــذى افلس ابوه صاحب المدبغـــة الصغيرة فعمل منذ صباه فى مدبغـــة جلابو كعامل ماهر ثم حكاية حامد الأخ الأكبر لمحسن الذى يعمل مدرسا وزوجته التى تعشق محسن وتمارس معه الجنس الحرام (محذوف من الفيلم) .

ثم حكاية حب محسن لمنـــال التى كانت زميلته فى المدرسة الاعدادية قبل ان ينتقلوا للسكن فى الزمالك (بالضبط مثل صفاء فى السلخانة) .

وبمقارنة بسيطة تستطيع أن نلمح اوجـــــه التشـــابه الكبير بين شخصيات السلخانة والمدابغ بل والأحداث والنهاية ايضا .. وتجمـــــع شخصية محسن بين صفات كثيرة من شخصية عمر فى الســـــلخانة — ان محسن يدمن المخدرات والبرشام من البداية ويعـــاشر النســـوة الرخيصات وحين يتذمر من الأجر الذى يعطونه له فى مدبغـــــة جلابـــو ويحرض العمال يطرده الابن فاضل — خصوصا بعد وفاة الأب واستيلاء فاضل على المدبغة — فتتدهور حالته وترفض اى مدبغـــة قبـــوله كعامل لديها .. ويهجر البيت هربا من عشق زوجـــــة اخيـــه ويستمر فى ادمان البرشام الى ان تختمر فى ذهنه فكرة اغتيـــال فاضل فيتربص له فى المدبغـــة ويدفعه الى حوض الكيماويات الحارقة ويسقط معـــه ليموتا معـــا !!

وكما قلنا من قبل فهناك اختلاف واضـــح بين القصـــة والفيلم .. فقد حاول كاتب السيناريو عصام الجنبلاطى اضفاء طابع من التماسك على قصة الفيلم فجعل من شخصية محسن شخصية محورية وعمـــق من دوافع الانتقام لديه ضد خليـــل جلابو وابنـــه فاضل — حيث اظهره مع بداية الفيلم طالبـــا جامعيا ارغم على ترك دراسته ليتولى شـــئون مدبغـــة ابيه المتوفى غير ان دهاء خليـــل جلابو الذى يسعى لتصـــفية المدابغ الصغيرة ينتهى بمحسن الى الافلاس والى العمل اجيرا لـــدى جلابو ويفقد حبيبته منـــال ليتزوجها فاضل المخنث الـــذى اســـتولى — فى ظل الانفتاح — على كل شيء يملكه محسن . ويضيف السيناريست من بنات افكاره شخصية جديدة تدعى « شقاوة » — صفية العمرى —

وهى صاحبة غرزة تبيــع المخدرات للرواد وتعشق محسن وتقف للنهايه بجــانبه !!

كما يضيف ايضا حادثة تربص محسن لخليل جلابو فى منزل عشيقته ليغتاله غير ان القــدر يسبقه الى انتزاع روحه اثنــاء ممارسته للجنس مع عشيقته وهو تحت تأثير الخمر والمخدرات !! (فى القصة الأصــليه خليــل جلابو عاجز جنسيا !!) .

ويضيف الى النهــاية تعديلا بسيطا ففى المعــركة الأخيرة . بين محسن وفاضل يغتــال الأول الثــانى بسكين حادة فى عرض الشــارع تحت سمع وبصر اهل الحى . وبذلك ينفث من غضب المشاهدين علــى جلابو وابنـــه !! .

لقــد كان من الممكن لشريف يحى ان يصنع شيئا من قصة اسماعيل ولى الدين المهترئه لكنه انســاق وراء نفس المواصفات التى تحــــكم صناعة السينما التجارية فى مصر — فصنع فيلمه بنفس المقاييس السائده والمخادعة ليضاف الى نفس الرصيد السيء !!

يشــاب المرء .. لمــاذا ؟

فى الفيلم الاخير المــأخوذ عن قصة بيت انقاضى مومنــا ، والتى اخرجها احمد السبعاوى الذى يبدو انه قد اعجبه او ناسبه عالم اسماعيل ولى الدين وحكاياته .. تنتابنا الدهشة لأن السينما التجارية تبدو وكانها — كشذوذ يؤكد القــاعدة — قررت ان تنتهج طريقا يتضمن قــدرا من الالتزام بالقضايا الاجتماعية للوطن فى المرحلة الراهنة — ويبدو ان سبب الجدة فى الموضــوع اصلا هو التناول الأصيل والخلاف لكاتب السيناريو المخضرم عبد الحى اديب .

وقد انتــج الفيلم فى اواخر عام ١٩٨٤ ونشرت القصــة قبل ذلك بشهور .. وكان الحدث الرئيسى والهــام فى التاريخ الســياسى لمصر آنذاك هو الانتخابات البرلمــانية فى منتصف ذلك العــام — وقد استطاع عبد الحى اديب فى الثلث الأول والثانى من الفيــلم ان يقـــدم بانوراما عريضة وسريعة للجو الســياسى السائد والقوى السياسية المتصارعة فى الساحة .. انطلاقا من قضية عولجت من قبل بنجـــاح فى فيـــلم « سواق الأتوبيس » للمخرج عاطف الطيب .. الا وهى تتبع مصير جيل اكتوبر الذى خاض الحرب وبذل دمه وروحه فيها وحينما انتهت الحــرب وجد ان ثمار جهده قد استولى عليها محترفوا السياسة ولصوص الانفتاح.

لكن قصة اسماعيل ولى الدين ليست بهذا الثراء ولا فيها كل هذه المضامين السياسية،فهى اولا واخيرا تحكى حكاية فتحى — نور الشريف — الذى عاد بعد سنوات غربته فى احدى البلاد العربية — ليجد ارملة ابيه الذى مات فى ظروف غامضة « شويكار » وقد حولت منزلهم الى فندق بمعاونة الصول « مدحت الناضورجى » — حاتم ذو الفقار — الذى لفق له من قبل تهمة حيازة منشورات شيوعية وارغمه على مغادرة البلاد ليفلت من الاعتقال .

وتدريجيا يكتشف ان اباه قد قتل على يد زوجته وعشيقها مدحت .. فى الحمام البلدى .. وان والد حبيبته « معالى زايد » ضالع فى الامر .. وهكذا نجد انفسنا امام شكسبير وهاملت مرة اخرى لكن فى حى بيت القاضى الشعبى .

الدلالات السياسية هنا اذن مع وحدة الشكل والتماسك . يرجع الفضل فيهما لعبد الحى اديب واحمد السبعاوى .

اننا نتابع هنا مصائر ابطال اكتوبر رفاق فتحى — اولهم ربيع الخوانكى المحامى — احمد عبد الوارث — اليسارى الوطنى الذى رشح نفسه فى الانتخابات للدفاع عن حقوق الفقراء الذين ينتمى اليهم .. فى مواجهة منافسه المعلم النقاش (محمد رضا) الذى يبدو واضحا انه ممثل الحكومة والحزب الوطنى .

اما الرفيق الثالث فهو حسن « فاروق الفيشاوى » الذى بترت ذراعه فى الحرب ولما عاد ولم يجد عملا اصبح بلطجيا يفرض الاتاوات على بعض الاغنياء وانضم الى شلة النقاش مخدوعا .

وقد نجح السيناريست فى الثلث الأول والثانى من الفيلم فى ربط القضية الخاصة بفتحى بالقضية العامة .. والصراع السياسى الدائر ، غير ان الأحداث تتسارع الى ذروتها الميلودرامية التراجيدية ذات الطابع الشكسبيرى الذى نعرفه فى هاملت — فى الثلث الأخير ، حين يبدأ سيل الدم فى الانهمار .. فتقتل الزوجة الخائنة والعشيق ووالد الحبيبة، ثم يموت حسن الأكتع على يد اعوان النقاش الذى يفلت بالطبع حيث لا تتوافر الأدلة ضده .

وهكذا يكون نفس الدرس قد اعيد توصيله الينا .. ان جيل اكتوبر سرقت حياته وضاع عمره لحساب الانفتاحيين .

ولعل هذا هو افضل ما قدمه ولى الدين للسينما ٠٠ وربما ينطبق عليه المثل السائر الذى يقول « يثاب المرء رغم انفه » !!

غير ان السؤال الملح حول اسماعيل ولى الدين والذى لا يزال معلقا هو : **لماذا كان هذا التركيز الاعلامى الرسمى على أبراز هذا الكاتب ، الذى بدا عمله ككاتب مع بداية عام ١٩٦٨ ٠** حينما نشرت أوائل أعماله الأدبية — فى الوقت الذى كانت هناك حركة أدباء شبان غيره بدات تشق طريقها وتتجمع فى فصائل لها انتماءات سياسية متعددة لكنها جميعا وطنية تبحث عن وسيلة للخروج من سقطة النظام عام ١٩٦٧ . . والاتفاق فيما بينها على ضرورة المشاركة الشعبية فى الحكم وتعزيز الديمقراطية . **كان هناك يحى الطاهر عبد الله ٠٠ وامل دنقل — وبهاء طاهر — وعفيفى مطر — وجميل عطية ابراهيم وعبد الحكيم قاسم — وابراهيم اصلان — ومحمد البساطى وابراهيم مبروك — لكن لم يلتفت اليهم احد — ولم تركز عليهم هالات الاعلام والصحف والمجلات الحكومية ٠ وانما استقطب اسماعيل ولى الدين ليقدم على انه الوجه الأدبى الشاب وممثل الجيل الطالع !! ٠ لماذا ؟**

فى العدد القادم :

*** الجزء الثانى من دراسة الابداع الروائى للدكتور شريف حتاته ٠**

*** دراسة مى زيادة قراءة فى كتابتها الفلسفية ٠**

سلمنى للبلاد

ابراهيم فهمى

٠٠ حيث الليالى كلها لم تكن مثل ليلتى ، ولدتنى « بنت القبـايل » مع بنت « مصطفى ابو عين » وولد « رافييل » وولد العمدة « صالح » من زوجة اخرى ، وفى ليلة من ربيع ثان ، قمرها ـ والجمال لله وحده ـ بدرا ، رمت خلاصى للنهر ، وقالت : ولك يا أمير ومحبوبك ، وقالت ٠٠ والنهر الأمير دائما يدخل بيننا ، فياخذ ابوك منى فى ساعة رضا ، فيقول لى : صحيح الغرام بيننا يابنت القبايل الى سابع جيل ، لكن حب بحر النيل الأمير،لا اقدر عليه٠

وقالت لى : لو ضاقت عليك تلك البلاد ، مد يدك للنهر ، بحر النيل ، فيمد لك الأيادى ، ولبحر النيل أول ـ أوله عندنا ، ولبحر النيل آخر ، آخـره عندنا ٠

فقلت : سيعرفنى الأمير من الوشم الذى على ذراعى ، وحينما كان أبى يعلمنا السباحة جماعة ، وقلت لابد أن اشـارات الطريق تنتهى اليـه ، والسائقين المسافرين لايبدأون السفر الا اليه ، والأمهات ، لا يصطحبن اطفالهن الا اليه ، فمشيت من شارع الى شارع ، ومن ظل الى ظل ، ولم تسلمنى الشوارع اليه ٠

قال أبى : هناك كنا نعبر النهر ، بحر النيل ، بالتمر حتى « امبابة » ، فنسرق السعر من افواه التجار الكبار ، بفطنتنا التى علمتنا اياها الأيام الصعبة ، وكانت بولاق شارع واسع ، والذى خلف الكوبرى تماما نخل وماء ، والتى مكان الحارس الليلى على الشاطىء صفصافة عالية ، ومكان البيوت العالية ، والبوتيك ، كانت طريق مفتوحة للناس ، ولم يكن شيئـا يمنعنا عنه ٠ ولا الحارس الليلى ، وكان للنهر يأخذنا على كفوف الراحة ، وكنا نديره للشمال ، والشرق ، والغرب فيستدير ، ونامره بالغناء معنا فيغنى ، ولو نظرت عند المدائن هناك ، تجدهم حراس الليل كما الحدءات ،

لكن النهر يعرف الأحبه ، كما يعرف الأعادى ، سوف يتركهم الى حين ، يخلعون احذيتهم ويلقون جواربهم على وجهه ، لكن النهر الذى يعرفهم من رائحتهم ، ومن جلودهم ، سوف يغريهم بالسباحة ، ويأخذهم فى جوفه ، ويستوى كما كان ، فتسلم عليه ، ويسلم عليك ، وتقول له : مرحبا بك عشرة ، يا زاين الأراضى ٠

٠٠ جاء الوافدون فحياهم الحراس بالسلاح ، وحيوهم بالهتاف ، ثم بادلوهم الرضا ، والتحية بالقبعات والنكات اللاذعة ، والتبغ ، والعملات ، فعبرت كوبرى ابو العلاء ، ووقفت على القرب منه ، كى ابادله الغناء ،وأبادله دمى ، كى يقوم قومته الثانية ، ويشق نفسه نصفين للوافدين ، ثم آخذ القبعات ، واعلقها على كوبرى ابى العلاء تذكار ، فغنيت له : بحر الدميرة (١) يابو ريم (٢) واللى سقط فيك رايح (٣)

فاراد ان يقف على قدميه ، ويديه ، فصوب الحارس الليلى عليه ، واصاب يديه ، وقدميه وصوب على قلبه ، فقلت : يا امير سلامتك ، وجعلت يدى ، يديه ، وقدمى ، قدميه ، وعينى عينيه ، وعرفته مخابىء الأعادى ، واشرت له على حراس الليل، ثم العمارات والقصور الواقفة بيننا وبينه، واشرت له على الناس ، الذين يصب فى اراضيهم بأمر الحارس فى تلك النواحى ، ومددت له يدى ، كى يمد (لنا) الأيادى ، لكن الحارس الليلى ادار وجهه بعيدا عنى وعن البيوت التى يحب ، قلت : البلاد التى بلا نهر ضيقة (علينا) ، ولو مددنا للنهر (ايادينا) لا يسلمنا للبلاد التى نحب ٠

---

(١) بحر الدميرة : النهر وقت الفيضان ٠

(٢) الريم : الزبد على وجه النهر وقت الفيضان ٠

(٣) الكلام لبنت القبايل (أمى) ٠

حوار العدد مع :

الروائى عبد الحكيم قاسم
أيام الإنسان المرة

اجرتـه : اعتماد عبد العزيز

* لو تعرف السلطات المسئولة قيمة وأثر السجن الايجابية على الأديب وادبه لعاقبته بمنع سجنه نهائيا .

* قضيت فى كلية الحقوق ١١ سنة رغم انى لم ارسب فيها عاما واحدا .

* ليس فى قرآن الله ولا فى سنة الشريعة الاسلامية نصا صريحا بعقوبة السجن .

* حتى الآن كل ما حصلت عليه من اجر نشرى لأعمالى الأدبية لا يساوى ثمن جوز جزمة .

لان لقائى به كان صدفة وغير متوقـــع ... « حيث وجهت لى دعوة عابرة أن أكون ضمن مجموعة وجـــه هو اليهمدعـــوة الاجتماع به فى داره بقريته البندرة للسلام عليهم قبل سفره » لهـــذا جاء حديثى هـــذا معه سريعا لاهثا ، يلمس ولا يغوص ، يصف ولا يتعمق ... لا يسمن ولا يغنى من جوع التعرف عليـــه .. والتحـــاور معـــه والقـــاء الأضواء علـــى افكاره واعماله الأدبية ... او بسط كافة القضايا والآراء التى يجب أن تطرح عليـــه ... ولان هذه اول مرة التقى به مباشرة ... ولانى لـــم أكن أعلم بميعـــاد سفره كما لم أكن أعلم أصلا بمجيئه نتيجـــة غيبوبة اعلامية مدبرة ومقصودة ... فقد انتهزت هذه الفرصة وقبلت الدعـــوة فورا ... وخلالهـــا تم هـــذا الحديث الذى اقتنصته من الدقائق التى كان يلملم فيهـــا نفسه سواء من مشاق الترحيب وحسن ضيافة أصدقائه او من توديع اهله واقاربه واحبـــائه له قبل رحيله فى صـــباح الغد الى حيث يقـــيم منـــذ اكثر من عشر ســـنوات فى المـــانيا الغربيـــة ... ومع اعتذارى الشديد للقـــارىء الذى لم اشـــف له غليـــلا ... ولعبد الـــحكيم قاسم الذى حاصرته حتى الارهاق ... فاننا رغم ذلك مع أول حديث ينشر له هنـــا فى بلده مصر .

* اولا .. كيف يمكن لك ان تقـــدم لنـــا نفسك ؟ وبمعنى آخـــر من انت ؟

— انا عبد الحكيم قاسم .. مســـجل فى دفتر مواليد البندرة مركز الســـنطة غربية بتـــاريخ ١٩٣٥/١/١ .. ولكننى اعتقد اننى مولـــود قبل ذلك بفترة قليلة قد يكون فى ١٩٣٤/١١/٢٦ .. ولكن كانت العادة أن يرجىء تســـجيل مواليد اخر العـــام حتى يتم تقييدهم مع دفعـــة العـــام الجديد .

* استبعد الســـخرية .. ولا اظن ايضا انك تمزح بذكرك لهذه التفاصيل .. ولكن ورائها معنى آخر .. فما هـــو ؟

— المسالة أن هذا الاختـــلاف البسيط جـــدا فى حقيقة تـــاريخ ميلادى جعلنى اشعر بأن لا شىء حقيقى فى الحيـــاة وان الانتماء الحقيقى بالانسان غير موروث ولكنه يجىء بالجهـــاد والاجتهاد من اجله ومن اجل تحقيقـــه .

* هل لك ان تكمل لنـــا بقية تقـــديم نفسك ؟

— نعم .. ابى كان رجلا مزارعا .. لكنه لا يمارسها فقد كـــان يمتلك حـــوالى عشرة افدنة .. ولذا كان عنـــده الوقـــت والامكانيات

بالاختلاط بالناس والسفر وقد جعل هذا تجربته بالحياة ضخمة جدا مع ذكاء شديد وشخصية رئاسية بالاضافة الى تدين واضح وميل الى الصوفية ليس بمعناها المكتوب فى مذاهب المتصوفة ولكن له شكل آخر احتفالى غنائى طقوسى حيث يجتمعون مرتين فى الأسبوع يقراون القرآن الكريم والأوراد ويسافرون الى اولياء الله الصالحين فى البلاد الأخرى وذلك اشباعا فى نفس الوقت للسفر وللأشواق للمدينة ولنسائها ... هذا بالاضافة الى انه كان فى حياة ابى بعدا دراميا كبيرا جدا .. فقد ماتت زوجته الأولى وحبه الحقيقى ورغم انه تزوج بعدها كثيرا وانجب اولادا كثيرين عاش منهم فقط اربعة رجال وستة نساء الا انه ظل حزينا وتعيسا بسبب فقدها ... وقد جعل كل هذا من ابى رجلا عذبا متسامحا رقيقا رحيما واسع الأفق يحب حتى المخطئين ... وقد اثر ابى بشخصيته هذه فى أكبر الأثر ... ولأنى كنت الابن الأثير عنده ... كان امله فى غامضا وغير محدد .. ولكنه مرهق ومتعب ... فقد كان يقول لى دائما انا عاوزك كبير ... كيف ؟ هو نفسه لا يدرى ... وكم كان هذا مرهقا لى وعنيفا .. ويكفى ان اقول لك اننى عندما بدات اقترب منه اكثر واحس به رسبت فى الثانوية العامة ثلاث مرات ... ابى شلنى .. فهى عملية عجيبة جدا وتضر تربويا ولهذا وحتى الآن انا لا اعرف ماذا اريد .. اكتب الكلمة واشطبها مائة مرة ... جعلنى اخاف من الحياة .. عاوز اكون احسن .. ولكن من ايه ؟ .. لا اعرف .

*** ولكن كيف كانت البداية الأدبية لك ؟**

— بعيدا عن الأشعار الغرامية التلينة التى كنت اكتبها ككل المراهقين فقد لاحظت وانا اكتب جوابات لأبى وجود جمل ادبية كثيرة خاصة .

ولكن ان اكتب بهدف الكتابة .. فقد كان فى المرحلة الثانوية وانا فى مدرسة طنطا ومن خلال مجلة الحائط بها .. ثم كانت اول قصة قصيرة لى وانا فى كلية الحقوق عام ٥٧ وهى قصة « العصا الصغيرة » التى اشتركت بها فى مسابقة نادى القصة ولكنها رفضت ... ولكن فى السجن ومن خلاله توصلت الى الشكل الأدبى الذى ارضى عنه نوعا ما ... ففيه كتبت رواية « ايام الانسان السبعة » لأول مرة .. حيث اننى كتبتها بعد ذلك ثلاث مرات حتى خرجت بالشكل الذى نشرت به عام ١٩٦٨ .

*** آه السجن ... اذن فقد دخلت السجن وكانت لك تجربته ؟!**

ـ نعم .. كانت لى فى السجن سنوات هى من اهم واخصب واعظم سنوات حياتى .. يكفى مثلا ان اخبرك اننى دخلت كلية حقوق الاسكندرية عام ٥٥ وتخرجت منها عام ٦٦ .. اى بعد احدى عشرة عاما .. رغم اننى لم ارسب فيها ولا عاما واحدا بل ولم اخذ فيها حتى درجة مقبول .. ولكن الحكاية انه تخللتها سنوات السجن التى استمرت من الفترة من ٥٩/١٢/٢٦ وحتى ٦٤/٥/١٤ زرت فيها سجون القلعة والقناطر ومصر والاسكندرية والواحات واسيوط .

*** ولكن هل لنا ان نعرف لماذا دخلته .. اكان ذلك لاتجاه سياسى معين نؤمن به ام لنشاط سياسى واضح لك فى تلك الفترة ؟**

ـ ابدا .. لم يكن لى اتجاه سياسى معين .. ولم أكن أعرف حتى ما هو التنظيم الحزبى الماركسى .. ولكن دخلته فقط ـ السجن ـ لعلاقة الصداقة والقرابة السلوكية بينى وبين مجموعة الأصدقاء لذين تم القبض عليهم .. نعم انا كنت بشكل عام غير راضى عن النظام الموجود ، ولم يكن لى من سلاح غير الكلمة .. ففى عصر عبد الناصر كان التعبير السياسى عن انفس ممنوعا .. والتنظيمات السياسية ممنوعة .. والاجتماعات المتاحة لنا فقط هى اجتماعات للانشغال بموضوعات غير سياسية .. مثلا لمناقشة القصة القصيرة او غيرها من الموضوعات الأدبية ولهذا فقد كنا نحن الشبان الصغار عندما نكتب الأدب فاننا نحمله رغما عنا مضامين سياسية ... وفى هذه اللحظة تضيق المسافة جدا بين الأدب والسياسة ونصبح على استعداد للتفكير فى أمور سياسية ونظريات سياسية اخرى وبديلة .. واعتقد ان هذا ما حدث معنا بالضبط .

*** قلت عن سنوات السجن انها كانت الأهم والأخصب والأعظم فى كل حياتك .. فهل استخدام افعل التفضيل هنا مبالغة طبيعية لما تمثله دائما ذكريات الشباب المنقضى من خصوصية ومكانه ... خاصة اذا كانت تحمل معها سمات من البطولة والتى يجىء السجن السياسى على راسها ... ام لأنها اثرت فعلا عليك بشكل ايجابى آخر ؟**

ـ لا .. انا هنا لا ابالغ على الاطلاق ... على العكس انا اتصور اننى مولود بشكل او بآخر وعلى ان امر بمرحلة السجن ... فعندما قبض على فى « البوسته » وركبت عربة المباحث ورغم انى انكرت انتمائى

لاى تنظيم سياسى .. الا اننى رفضت ان اشتم الماركسية او اقوم باى دور من الأدوار الصغيرة التى تتيح الفرصة للخروج منه .. وذلك لاننى كنت متلهفا ان ارى السجن لأن داخلى نازع عميق جدا للوصول الى حدود الاشياء .. ورغبة عميقة للاحاطة بجميع العمليات الاجتماعية التى يشكل السجن طرفا من اطرافها وكذلك الحريات بشكل ما ... ومن العجيب المعجب ان الطرفين على بعدهما متصلين ببعضهما اتصالا مباشرا .

*** عفوك استاذ عبد الحكيم ... ولكنك لم تجب على سؤالى السابق ... فهل اعيده عليك مرة اخرى ؟**

ــ لا داعى ... ولكن هذا فقط كان ايضاحا لابد منه ... فعندما اقول عن السجن ما قلت فهذا لأكثر من سبب منها انه جعل حركة العقلية تصبح هائلة وذلك لتعويض وتغطية ضعف وقلة حركتى العضوية والجسدية التى كانت شبه مشلولة .. كما ان الواحات بشكل او بآخر كانت بالنسبة لى متحفا سياسيا مصريا .. بمعنى انها كانت تضم اناسا من جميع التنظيمات السياسية المصرية الماضية والحاضرة من وفد واخوان مسلمين .. من اشتراكيين وشيوعيين .. افراد من جميع الأنواع .. يهود ، علماء ، عمال ، مثقفين ، ادباء مطربين .. فاذا عشت وسط كل هذا ولم يكن عندى اى رغبة للتعلم سأتعلم رغما عنى ... فمستحيل ان يتاح لأى شخص آخر فى ظروف عادية ان يتوفر له هذا المناخ وهذه الفرص ... هذا بالاضافة الى الشذوذ الرهيب الذى يصبح عليه مجتمع سجن الرجال فقط .. فالسجن هنا خروج عن القاعدة .. عن الطبيعى والمألوف .. تغيير فى الطبيعة البشرية وفى تركيب المجتمع وفى دوره الطبيعى .. مما يؤدى فى النهاية الى تولد كمية من العنف الخفى والقسوة والتوتر والقلق التى تنعكس على سلوكيات المسجون وتؤدى الى حدوث انفجارات هنا وهناك ... وهذا اعطى لى فرصة نادرة ان اراقب مجتمعا تحدث فيه ببطؤ عوامل فساد .. فلا يمكن لمجتمع يعيش خمس او ست سنوات بدون امراة واحدة ان يكون مجتمعا طبيعيا ... انه تص لبعض اعضائه واشيائه الأساسية .. وهذا يؤدى الى ظهور قيم اخرى والى حدوث الخلل

والفناء ... فالسجن فى تصورى شىء مناف حقيقة للطبيعة الانسانية وليس عقوبة .. فليس فى الشريعة الاسلامية ولا فى القرآن الذى انزله ربنا نصا صريحا به عقوبة تنص على السجن ... كما لا اعتقد ان هناك فى قوانين العقوبات عقوبة اغبى ولا اكثر فسادا من عقوبة السجن .. فاذا كان الغرض من دخول السجن هو الاصلاح فانا اتحدى اى نظرية من النظريات ان تثبت لى ان فى السجن اية اصلاح .

*** اعتقد انك ـ استاذ عبد الحكيم ـ بهذا قد اكدت لى على اهمية دخولك السجن .. ولكنك لم توضح لى رغم هذا تأثير فترة السجن عليك وعلى انتاجك ؟**

ـ ببساطة .. تعلمت وانا داخل السجن حقيقتى كانسان لاننى تأملتها طويلا حتى انه لم يتح لى فرصة أن اتأملها بهذا التوسع والعمق الا من خلال السجن .. ورأيت الانسان بمختلف صوره فى ظروف صعبة جدا وردود افعاله ازاء هذه الظروف ... عرفت وضع مصر الحقيقى وسياسة مصر وكيف تدار السلطة فيها وكيف تعامل المعارضة داخلها ... عرفت ايضا بل وتعلمت تاريخ مصر وكيف تمت صياغته .. تعرفت جغرافية مصر من بورسعيد وحتى الواحات ... ببساطة اكثر لولا السجن ما كنت توصلت الى الرؤية الخاصة التى امتلكها الآن .. فالسجن ثقافة اخرى ... وربما بدونه ما كنت اصبحت عبد الحكيم قاسم الأديب .. ففى كتبت اعمالى الأولى من رواية ومجموعة قصصية .

* سؤال لك مطلق الحرية الا ترد عليه اذا شئت ... فها انت الآن تؤكد مع آخرين كثيرين غيرك سمعتهم يذكرون فضل فترة السجن ـ السجن السياسى طبعا ـ على نضجهم الفكرى والثقافى والادبى وفى بلورة رؤيتهم ووضوحها .. فهل لو عرفت السلطات المسئولة قيمة السجن للأديب والمفكر اكانت تمنع سجنه وتحرمه منه ؟

ـ انت بهذا تنسين ان السلطة كتكوين لا يرى غير السلطة .. حتى عندما تعمل هذه السلطة صالحا فانها ترى ان هذا الصلاح هو سكنها للبقاء فى السلطة فقط ولمدة اطول .. فالسلطة اكثر شىء يتصرف خارج الموازين العقلية وداخل الاجراءات الخاصة .. ونادرا ما يسأل حاكم من الحكام لماذا السجن .. ولماذا يضع فيه من

يخالفونه فى الراى .. او حتى يسال نفسه عن تاثير هذا بعد ذلك عليهم وعلى المجتمع .. فغرضه الوحيد كسلطة مسئولة يصبح هو ابعاد هؤلاء المعاديين له عن دولاب الحركة الاجتماعية وعن الموضوع .. اما هل يفكر ام لا .. فالواقع يؤكد انه لا يفكر ولا نتوقع له حتى ان يفكر فى المستقبل فالسجن هو ادارة القهر الوحيدة التى يجيدها .

*** دعنا نعود اليك ... وقل لى بصراحة هل تغضب او تشعر باى حساسية عندما يقولون عنك انك عبد الحكيم قاسم صاحب رواية ايام الانسان السبعة وكانك لم تكتب غيرها ؟**

– بالفعل يعز عنى هذا الكلام جدا .. فايام الانسان ليست افضل اعمالى ... على العكس مثلا انا اعتبر ان رواية « قدر الفرق المقبضة » افضل وانضج كثيرا ... واعتقد انه سيجىء اليوم الذى ستاخذ فيه حقها من الانتباه والاهمية .. فاذا كان البعض قد شدته اللغة المشبوبة والغنائية والتى كتبت به رواية الانسان . . . ورغم انى دخلت فى رواية قدر الغرف فى صميم الموضوع بشكل مباشر وجاد ومفزع وبلغة قاسية وصادقة الا اننى اتحدى ان يتركها اى فرد قبل ان يفرغ من قرائتها كلها .. ودون ان تترك فيه الاثر الذى اردته.. فهذه اول رواية مصرية فى راى تعرى واقعنا بكل هذه والقسوة والعنف والمرارة ولكن فى صدق وحب جارفين .

*** انا مع رايك الذى ذهبت اليه عن رواية قدر الغرف المقبضة ولكنى اعود لايام الانسان السبعة واسالك هل سر تفوقك فيها يعود الى تصويرك ووصفك لادق مشاعر وخصائص وتفصيلات الحياة الريفية ام للعشق والوجد الذى لون لغتك عنها ؟**

– بالفعل لست ادرى ... ولكن الذى اعرفه واثق فيه هو اننى احببت بلدى « البندرة » جدا .. ومازلت احبها .. ولن تصدقنى اذا قلت لك ان زوجتى تندهش من حبى هذا البلد .. وسر حبى لها هو اننى لم اقعد فيها كثيرا .. لم اشبع منها .. لم اعرفها لدرجة الملل ..

فى طفولتى كنت اذهب عنها للمدرسة واجىء اليهـا فقط فى الاجازات وكذلك عنـدما كبرت .. ولهذا انا مشتاق اليها دائما متلهف عليهـا ابدا اكثر بلد مكثت بها هى برلين ... وفى نفس الوقـت تربطنى ومازالت علاقة خاصة جدا بالبندرة بكل نفر من ابناءها .. فلأننى وانا صغير كنت مريضا بصفة دائمة بجميع انواع الطفيليات وهددنى الموت لذا كانت هناك صلة ما بينى وبين جميع ابنائها واهلها .

*** ومتى ستكون هذه العودة خاصة وان غيبتك طالت كثيرا ؟**

ــ آه .. اكثر من عشر سنوات .. ولكن صدقينى لم تكن تخطـر على بالى فكرة السفر خارج مصر .. ولكن انا فقط لبيت دعوة لى للعمل فى المـانيا الغربية .. نعم كان لدى رغبـة فى الخروج والرحيـل .. ولكن رغم أن أولادى فى المدارس هناك ورغم انى مازلت مديونا بالكثير.. الا اننى حريص على العودة لمصر باسرع وقت .. وباذن الله اذا انتهيت هذا العام من عملى فى رسالة الدكتوراه فاجمع حاجياتى واعود فورا .

*** هل تعمل دكتوراه فى المـانيا ؟!**

ــ نعم عن ادباء الستينيات وانتاجهم وموقفهم من السلطة فى مصر .. تقدمت بهـا لمعهد الدراسـات الاسلامية فى برلين الغربية تحـت اشراف بروفيسور فريتس شتبت .

*** ماذا تقصد بالضبط بقولك موقفهم من السلطة ؟!**

ــ لا اقصد طبعا الموقف الفعلى المـادى .. ولكن الموقف حينما يتحول الادب الى محتوى للافـكار السياسية التى لا يمكن ان تقـال باسلوب آخر ويظهر هذا الموقف من خلال الادب على اكثر من مسـتوى .. مثلا حينما كانت لغـةالثـورة فى هذا الوقت دعائية رنانة .. كان ادباء الستينيات يكتبون ويستعملون لغـة رصينة بعيـدة عن المبـالغة .. فى الوقت الذى كانت الثورة تتحدث عن الانتصارات .. كان الكتاب يتناولون الاشياء بشـكل واقعى ومجـرد وبسيط .. ايضا ادبـاء الستينيات لم يتحدثوا عن الجـوع لأنه لم يكن هنـاك جوع حقيقى .. الثورة قدمت شخصية المتفائل .. حتى المعارضة لهـا لم تكن صارخة ومجلجلة .. ولكنها كانت تاخذ صورة الجـدل مع شـخصية الأب ..

شخصية عبد الناصر .. ولذلك نجد ان شخصية الأب هى المفتاح فى ادب الستينيات وعند ادباءها .

*** ومن من ادباء الستينيات الذين اخترتهم فى رسالتك كمثال يظهر من خلال ادبهم موقفهم تجاه السلطة ؟**

ـ اخترت محمد الصادق رميش .. ومحمد حافظ رجب وبهاء طاهر ومحمد البساطى وصنع الله ابراهيم وابراهيم اصلان .. ويحيى الطاهر عبد الله .

* تجمع اراء كثير من الأدباء والنقاد على انه لم تمر بمصر مرحلة ازدهار ادبى وفنى كالتى مرت فى الستينيات لدرجة ان كل اصحابها تقريبا تحولوا الآن الى نجوم .. ولكن المح فى **اجاباتك السابقة ما يشير الى عكس ذلك .. فهل التبس على الأمر ام ماذا ؟**

ـ نجوم .. من قال هذا الكلام .. لم نكن يوما نجوما ولن نكون .. **فحتى الآن مازلنا نرى المر حتى ننشر ما نكتبه .. ليس هناك جيل « اتبهدل » مثلنا .. بل انا لم ار فى الأدب العربى كله ادباء كافحوا حتى يعيشوا مثل هؤلاء الذين تتحدثين عنهم .. جيل الستينيات .. نحن لم نرتزق من ادبنا نهائيا .. ابراهيم اصلان بتمرن دورية ليلية فى التليفونات حتى اليوم حتى يأكل .. بهاء طاهر للآن يشقى فى الخارج حتى يعيش .. محمد حافظ رجب كلنا نعرف ما الذى وصل اليه حاله .. ابناء يحيى الطاهر عبد الله من الذى يرعاهم .. انا حتى الآن كل ما حصلت عليه من أجر الكتابة لا يساوى ثمن جوز جزمة ومديون فى المانيا .. الثورة وضعت ادباء الستينيات فى المعارضة وجاء نظام السادات وضعهم فى المعارضة اكثر واكثر ... وحتى الآن لم يحل خلافهم مع السلطة .. .. بهاء طاهر طرد من الاذاعة نهائيا .. رغم انه ليس شيوعيا .. وانا لست شيوعيا .. انا**

اكتب كانسان مصرى .. نحن .. الكتاب الذين نصل للقراء من خلال المنع .. انظرى كيف نصل لوجدان وضمير الشعب .. نحن منتشرون بينهم ونؤثر فيهم بقوة الكتابة لا الاعلام .. بدور الكلمة لا السلطة .. ولذلك نحن وصلنا الى قلب مصر وعيونها .. وسيثبت التاريخ لنا بعد ذلك انه كان لنا دورا فى صنع ثقافة الناس ومن صحائفنا نتعلم ونخرج اجيال .. واننا ساهمنا بوضع طوبة فى الثقافة المصرية .. اذا سالت كل واحد منا ستجدينه رغم ذلك راضى عما اصابه وسعيد لأنه رغم كل شىء وصل الى الناس .

* استاذ عبد الحكيم قاسم .. ما العمل الأدبى الذى يشغلك وبين يديك الآن ؟

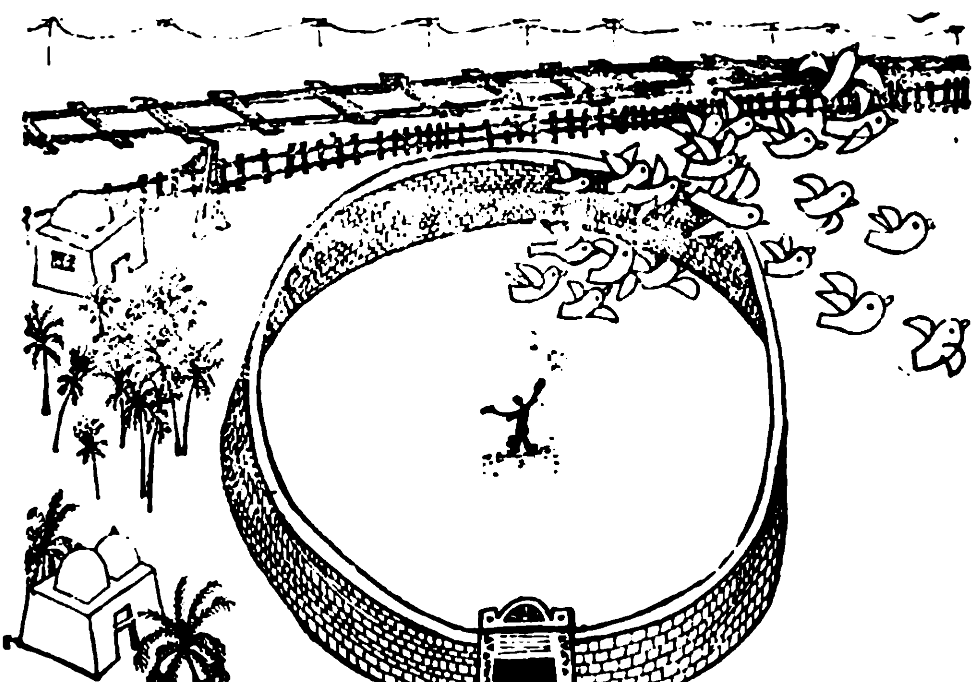
ـ اعمل الآن فى قصة قصيرة سميتها « رجوع الشيخ » اناقش فيها موضوعى الحضارة الغربية والحضارة العربية واثرهما وتأثيرهما الحقيقى على الانسان الفرد .

* اسمح لى ان اسألك .. متى تشعر بالسعادة الحقيقية .. وهذا ليس من قبيل « اكلتك المفضلة » ولكنى فقط لاحظت « وسامسك الخشب » انك ممن يجيدون خلق جوا من السعادة حولك ولنفسك ؟

ـ لحظة السعادة الحقيقية لى بالفعل هى عندما اكتب .. فأنا لست ممن يضعون حتمية النشر وشرط النشر كى يكتبون .. والآن السابقة عندى خبرة ثقافية هدفها المعرفة .. فأنا لا اكتب عما اعرفه ولكن عما يحيط بى فى محاولة لمعرفته .. ولهذا فانا مقل جدا .. بل انا اكسل رجل على وجه الأرض .. ولهذا فالمتعة المقطرة لى والتى بلا لوم عندى هى التى اميز بها عندما اعثر على الجملة التى اريدها .. لأنها تحقق لى كل رغباتى .. وتصبح هذه كل الأجرى الذى احصل عليه من عملية الخلق والابداع .

* * *

وبعد ... كم كنت ارغب ان انقل لكم حديثا آخر كان يدور وسط هذا الحديث .. عندما كان يقطع عبد الحكيم قاسم حديثه ليشير الى فتاة صغيرة التت عليه « العواف » ويقول لنا هذه حنيدة عمر نرهود .. صاحب الجمل .. او عندما يشير الى مكان فى السكة ويقول هنا فى هذا المكان بالضبط احتضنت الأرض « عندما رقد على بطنه ومدد ذراعيه وساقيه على اخرها يريد ان يشتمل ارضهم فى حضنه » .. او عندما يقف فجاة ليقول فى اسى حقيقى هنا كسرت جاموستنا .. ثم يضيف فى زهوكم كانت رائعة ومدهشة هذه الجاموسة .. او عندما كانت تمتد يده لتقطف حبة طماطم او ثمرة باذنجان من قلب الغيط ودون ان يمسحها يشرع فى اكلها ومضغها .. او عندما دخل فى مسابقة طفولية مع الأولاد الصغار فى جمع اعواد الحطب الصغيرة وعمل « ولعة » لشى كيزان الذرة الطازجة .. وغيرها من التفاصيل الصغيرة الحلوة التى تكون فى مجملها اديبنا الكبير عبد الحكيم قاسم .



١

ملاحظات علي ملف

امــــل دنقــل

د. مصطفى رجب*

حالف التوفيق اسرة تحــرير « ادب ونقد » حين خصصت ملفــــا عن الشاعر الكبير امل دنقل فى العــدد الثالث عشر ، ولم يحالفها التوفيق بل خالفها مخالفة صارخة حين افتتحت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « امل دنقل امير شعراء الرفض » فهذه الدراسة ادنى الدراسات المنشورة بالملف شكلا ومضمونا ، وقد يبدو من القراءة المتعمقة لهذه الدراســـة ان كاتبها لم يضع لنفسه تصـــورا مبدئيا لمسيرة دراسته قبل ان يمسك قلمه ليكتب الســطر الأول فيها ، ومن هنـــا فقد يلاحــظ قارىء الدراسة ان صاحبها يصدر حكما على قصـــيدة امل « كلمات سبارتاكوس الأخــيرة » (ص ٧٣) حين يصف امل دنقل فى هذه القصــيدة بأنه « يدين الخنوع والاستكانة ويمجد التمرد والرفض ، ثم يعــود الكاتب (ص ٧٥) ليكتشف (فجاة !) ان امل يناقض نفسه حيث تنتهى القصــيدة بتمجيد الخنـــوع والانحنـــاء ، وهنا يتفلسف الكاتب ويحــاول تبرير هذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عمد الى ذلك التناقض الظاهرى ليستفز مشاعر القارىء حتى يفكر فى مأساة حيــاته (وكأن الحيـــاة فى ذاتهــا مأساة !) .

وفى نظـــرة الكاتب الى المقطع الذى يتحـــدث فيه امل دنقل عن « هانيبال » تبـــدو سذاجة الرؤية النقدية وسطحيتها ، ويبدو ان القراءة الخاطئة للنص الشعرى هى التى اوقعت الكاتب فى براثن الفهم الخاطىء، ومن ثم اعتساف التفسيرولى اعناق المعـــانى للتوصل الى مفهوم يتسق مع ما ادت به اليـــه قراءته الخاطئة .

يقـــول امل دنقل :

وان رايتم فى الطريق « هانيبال »
فلخبروه اننى انتظرته مدى ..
على ابواب روما المجهدة ..
وانتظرت شيوخ روما تحت قوس النصر .. قاهر الأبطال ..

(*) استـــاذ بكلية التربية بســـوهاج ــ جامعة اســـيوط .

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة ..
ظللن ينتظرن مقــدم الجنــود
ذوى الرؤوس الاطلسية المجعدة .... الخ ..

قرا الكاتب السطر الشعرى الثالث فى هذه المقطــوعة بنصــب « شيوخ » على المفعولية للضمير المتصل بالفعل « انتظـــــر » قبله . وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة ان الشـــاعر الذى يتحدث بصــيغة الفاعل ، انتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيوخ فلم يأتوا ..

وبنـــاء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر هو الديكتاتور الــذى كان يعمل على القضـــاء على الجمهورية والديموقراطية ، وشيوخ روما هم رموز الديموقراطيـــة ومن ثم جـــاء انتظاره (أى انتظار الشاعر) لشيوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانقاذه .. » .

والحقيقة ان تسكين تاء التانيث فى السطر الشعرى المذكـــور ورفـــع شيوخ روما لتكون فاعلا لفعل (**وانتظرت** شيوخ روما ..) يرفع هذا التكلف الشديد الذى يذهب اليه الكاتب ، ويوقعه . ويوقع معــــه القارىء — فى براثن الفهم الخاطىء . وهذا هو الوجه الصحيح الســـائغ لقراءة نص امل دنقل ..

هذه ملاحظات سريعة خاطفة اختتمها بالاعتراض على الفهم الذى يفهمه الكاتب من قـــول أمل دنقل :

المجد للشــيطان معبود الرياح

من قال : لا ، فى وجه من قالوا : نعم ..

يقـــول نسيم مجلى ان الشـــيطان « نموذج للعصيان القاطع فى وجه جمهرة الخائفين والخاضعين » (ص ٧٣) .

ولا شك ان وصف الملائكة بالأسلوب الموحى بان طاعتهم عميــــاء وان دوافعهم للطـــاعة هى الوجل والخضـــوع مقابل تمجيـــد رفض الشيطان الســـجود لآدم ، هذه اللغـــــة من الكاتب من شانهـــا ان تثير جـــدلا طويلا ليس فقط على المستوى العقيدى لدى المتذوقين والقراء ولكن أيضـــا على مستوى الفهم الأدبى الراقى المستند الى رؤية واقعيـــة تنظـــر الى ما وراء النص الشعرى لتفهم ما يريد الشـــاعر ان يقـــول ، ولا تتعسف الأحـــكام هكذا .. بلا حيـــاء او ضوابط مرة ثانية .. احيى مجلة ادب ونقـــد على اهتمامها بدراسة شعر امل دنقـــل واتمنى ان تستكتب لهذا الغرض وما يماثله من تتوسم فيهم العـــدل ، ومن تتنسم فيهم روائح الموضوعية وعمق الفهم ، وقوة البصيرة ..

والله من وراء القصد ›› .

هؤلاء الشعراء .. وجداول النقاد

نادر ناشد

رد على الدكتور حامد يوسف ابو احمد . فى مقالته « شعراء السبعينيات فى مصر ما لهم وما عليهم » .

. . .

ـ فى شعره
كأنما ليحفر
بغير أن يجرحنى
نهر ضوء حلو فى صدرى
ويجعل روحى
صالحة للملاحة .
« رفائيل البرتى ـ ١٩٢٩ »

ـ معذرة سيدتى ان جئت الينا فى يوم
تقطع فيه أيدى الشعراء
« معين بسيسو ـ ١٩٧٠ »

ـ بدم الشاعر ، هذا الحب القاسى ، يكتب تاريخ الروح
« عبد الوهاب البياتى ـ ١٩٧٩ »

ـ كلمات كلمات
كشهود بكم ... وكأوراق ادانة .
كلمات كلمات
تتجمد فى عينى كالتصدير الساخن
« وصفى صادق ـ ١٩٦٨ »

ـ الشعر ذلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت
من اجلها خرجت
من اجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجنى خوفـــا
وحينما ناديته ، لم يســـتجب
عرفت اننى ضيعت ما اضعت
« صلاح عبد الصبور ــ ١٩٦٤ »

•••

لا مفـــر اذن فلنعترف وها قد حانت لحظات الأدانة ــ تصـــطف الأوراق ــ وبعيدا ياتى صوت صارخ ــ وتنهد معان ــ وتضىء فجـــاة طرقات غريبة ــ ما كانت الا ممرات للتيه الســـائد . فلنخـــــرج اذن ملفاتنا ــ من زمن التقسيم ... فى زمن « الشلليه » .. فى زمن الكراسى الموسيقية .. فى زمن « الفرجة » .. فى زمن « الاحصاء المزيف » .

ما الذى يقـــال ... من يحكم من ؟ . من ينضم لهذه الصفوف ومن ينتحى جانبا ؟ .. لمن يكتب الشعراء ؟ ولمـــاذا ؟ .

... بادىء ذى بدء ! معذرة . لهذه الشذرات ــ فماذا نملك الآن سوى التساؤلات ــ والدهشة ؟ .

•••

طالعتنا مجلة « ادب ونقد » فى العـــدد رقم (١٣) يونيه ــ يوليـــو ١٩٨٥ . بدراسة قصيرة عن شعراء السبعينيات فى مصر كتبها الدكتور حامد يوسف ابو احمد . والحقيقة اننى شعرت بالفرح لهذه المقالة . **فالملاحظ عموما ان اهمال النقاد لأدباء السبعينيات قد امتد فى الفترة الأخيرة الى ما يشبه العزل التـــام وقد بدت سوء النية تتحـــول الى مخـــالب وانيـــاب** . حين تعرف الحقيقة امام كلمـــة « الأدباء الشـــبان » والتى تحولت الى مناقشة اعمال ما يمكن أن يسمى **« الأدباء العيال »** . أو من لازال القلم يهتز فى ايديهم وكان هذا كل الأدب الحديث . وهنـــا احتفـــظ **الجادون بأعمالهم اما فى ادراج مكاتبهم أو فى بعض المجلات العربية** .

ثم ظهرت فى الأونة الأخيرة محاولة اخرى للعزل هى مقـــولة تعلن ان كل جيل يفرز نقـــاده وان كنت لم افهم بعد معنى هـــذا ؟ سوى ان الكبار قد سحبوا ايديهم من الوليمـــة .. بل خرجوا تماما من الحلبـــة وليصل الصراع الى حيث يصل او لا يصل .

.. ومن هنا أقـــول اننى شعرت بالفرح . لقد حـــاول احـــد الأساتذة الأكاديميين ان يحرك المـــاء الراكد .. ولكن يبدو ان العبء **قهر ــ ولست التمس العذر له فموضوع « شعراء السبعينات » ليس**

بالهين ان يتناوله باحث فى بعض صفحات ومن هنا جاء شيء من التجنى على بعض الزملاء . وايضا لست بصدد الدفاع عنهم — ولكن حين تمتد الكلمات لترسم خريطة حركة شعراء السبعينات بل وتقسم هذا فى جداول — وترسم ذبذبات ونبضات قلوبهم نهنا تكمن المشكلة .

فالخريطة ليست واضحة المعالم تماما وليست متكاملة .. هناك جزر مطموسة وسفن تائهة وشطوط تختلط مع المد والجذر فلا يبدو منها شيء .. وملامح لها السيادة كما تبدو عليه وقد تكون غارقة فى السراب .. ماذا اذن خلف التخوم .

هناك اسماء هاجرت الأرض .. ومنهم من احتواه المنفى والسجون والنسيان والتيه والاهمال المتعمد . ومنهم من ضاع فى التقسيم فتبش راضيا ان يخرج من صف الرواد وارتضى ان يوضع اسمه فى صف اللاحقين (بدوى راضى — محمد احمد العزب — محمد مهران السيد — وامثالهم ...) .

اسماء كثيرة جديرة بالتامل من جيل السبعينيات على سبيل المثال لا الحصر (صلاح الراوى — احمد عبد الرحمن الشرقاوى — وصفى صادق — عادل عزت — محمد بدوى — فرانسوا باسيلى .. بهاء جاهين — محمد أحمد الجوادى — عادل ينى — فولاذ عبد الله الأنور — رفعت سلام — جمال القصاص — محمد مهدى مصطفى — وليد منير — عبد المقصود عبد الكريم ..) وغيرهم من الأسماء وكلهم نشروا فىمختلف واعرق الجرائد والمجلات الموثوق فيها ولكل شخصيته واجادته وتناوله لقضايانا .

دعك عن قضية اخرى ليس مجالها الآن — هى قضية شعراء العامية .. ولهم علينا الحق كل الحق فى مناقشة اعمالهم ودرج اسمائهم تحت عنوان شعراء السبعينات . او اردنا الانصاف . فهم نبض الشعب وعراقته وضميره .

اما اسماء هامة مثل (حلمى سالم ويسرى العزب — وحسن طلب واحمد الحوتى وسعيد نافع وصليب كامل وغيرهم) فلا اعرف . تحت اى لافتة نضع انتاجهم ما قبل السبعينات — أم هم جيل السبعينات ام هم سقطوا ولم يصبهم الدور .! ..

. . .

ولكن ليكن هذا ما حدث وان النماذج التى ذكرت هى مجرد امثلة ومفتتح لدراسات اخرى .

فالقضية كما لمستها هو موضوع هام جعلنا نعيد النظــر فى واقع شعرنا الحديث وقد يكون لك كأستاذ اكاديمى فضــل ذلك . وفى هــذا التوقيت .

فنحن نعــانى اليــوم من رده خطيرة اجتاحت نقــادنا كالحمى — والمدهش ان هذا عند كثير من الأســماء المرموقة والمعقود عليهــا امــل كبير فى استمرار الصحوة . يعود تيــار يعلن عودة عمود الشــــعر — ويعلن ان حــركة الشعر الحديث انتهت منــذ نازك المــلائكة وصلاح عبد الصبور — وهو امر محزن — له معنا تعليــق آخــر — الا اننى اردت الآن ان المس نبض الفكرة قبل ان يتوه منا او يحتضر .

ماذا يعنى اذن هذا التيــار الذى يشــبه الثيوقراطية التى تلوث الخرائط من جميع الجهات — ان احــدا لا يتخيل ان حركة الشعر الحديث التى احتوت روح الشعب وضميره — كانت تجربة — وكما يقــول بعض النقاد أنها فشــلت ؟ أمر عبثى حقــا ...

وقد حاولت ان ارجع الى نظريات الفن بين الشرق والغرب حتى استقر القارب عند ت.س اليوت . كواحد من ثــوار التجديد الميتافيزيقى — او لنقل الكاثوليكى — ومعذرة لهــذا — فاليوت فى ثــورته ليس كبابلونيرودا — ولا اراجون — ولا حتى كلوركا ... ولكنه على الاقل قد قام بتأصيل التيــار الفكرى فى القرن العشرين .. وتأثيره الشديد علــى شعراء مصر والعرب بداية من صلاح عبد الصبور اكبر من ان يذكر .

* * *

واتكلم عن اليوت كرمز للثورى والمجــدد المخلص الذى مهد الطريق ليتابعه الأبنــاء بالتجديد والخطى الى التطوير — فاليوت قد اتهم بعشقه للطقوس وعشقه للملكية .. والذى لازم فكره الشعرى بطريق او بآخر غير مباشر .. — ولكنــه لم يرجم واستمرت مسيرته لأن التجديد ليس بدعة . واذا اردنا الأمثلة عالميــا ومحليا فهى كثيرة وحديثها يطــول .

.. المهم اننا حوصرنا ومنذ بداية السبعينيات بأفكار تشكك فيهــا النقــاد ان تكون « مستوردة » مثل الادونيسيين — وهى نسبة للشاعر العربى « ادونيس » والذى اختــار لنفسه منهجا فكريا وشعريا خطيرا — كان من اهم سلبياته . وليس هذا مشكلته — ان اتجــه البعض لنهــج شكله الظاهرى فى الكتابة دون الغوص الى ما وراء فكره . فابتعد الشعر قليــلا او كثيرا عن الشعب وعن قضايا الجمهور — وبلا ذنب لهــؤلاء الادونيسيين اتهموا بنفس تهمة رائدهم — الشعوبية — على الاقــل —

وهـــو امر يحتاج الى اصول ... وتعمق فى حالة نفسية سياسية كان لهـــا فضل بتر مصر فكريا . طوال السبعينيات وتحويل كتابها الشـــباب الى ما يشبه الغيبوبة والبحث عن العبث واللامعقول وسط هذا التحدى الحضـــارى .

. . .

لعلنا نتفق ونختلف . ونتلاقى عند المفترق .. كان يجب أن نتصدى اذن لظاهرة الغموض بين التقليد والواقـــع والتاريخ .. فحينما نقـــارن بين الغموض الأوروبى حتى منـــذ بودلير وملارميه ورامبو ـــ نجد انه ليس غموض التيه وفقدان الوعى وتجـــزىء الفـــكر كمـــا يحدث كثيرا فى شعرنا العربى . ان شعراء كثيرين من جيل السبعينيات فى مصـــر والعراق ولبنان وسوريا غالبا ـــ قد بنوا معابدهم أساسا على صـــخرة الغموض ـــ وكانت هى أول واعمق وابرز ما لفت نظـــر نقـــادنا الى تحديها على انها رمز للشعر الحديث ـــ وأسباب التحدى واضحة .

فالكثير خلط بين غموض شاعر عظيم رائد هو عفيفى مطـــر (مثلا) له مدرسته وروحه وجذوره الضاربة بعمق فى تراث الوطن وبين غموض ساذج لا يقـــــود الى شىء .. واختلـــط الأمر وزاد سوءا .. واقـــول هذا عند اكبر اسماء النقاد ـــ وهو ما يدعو للدهشة !

. .

الساحة الأدبية الآن تموج بالصراعات . والمدهش انهـــا صراعات نحـــو الشكل ـــ والبعد عن الموضوعية والدقة فى البحث عن الجذور .

. . .

حاولت لأكتب قاموسا مقروءا
فامتنعت غابات اللغـــة .. واعطتنى الأغراب .

. . . .

كانوا يرمون قصائد شعرى بالرشاشات . وكانوا يعتقلون
الايقاع النابت فى صوتى المشجوج ، وكانت احذية الحرس
المتواطىء تخرس رفضى وقبولى ، !! كانوا

. . . .

سافرت الى الله .. فاعطانى كل الأسئلة الفوقية .
وثقـــانى .
شـــحاذا فى كل الأبواب
جددت
فأرهقنى التجديف وقلت كلاما همجيا .
يتـــوالد صبارا فى ذاكرة الأرباب .

ردا على الدكتور حامد ابو احمد
حول شعراء السبعينيات ما لهم وما عليهم

حول النقد والقمع وفتوحات التخلف

محمد سليمان

– ١ –

حين تتسع الهوة بين المبدع الجاد والمتلقى تبرز الحاجة الى النقد الذى يمثل فى هـذه الحالة همـزة الوصل بين النص الغامض او الصعب وبين المتلقى « ثمة حاجـة اذن الى الترجمة لا من لغـة الى لغة اخرى وانما فى اللغـة نفسها » هكذا يقـول « ستانلى هايمن » الذى يضـيف قائلا « لابد ان يكون هناك نفر » من الناس مدينين لتفسيرات « ادموند ولسن » وشروحه التى اوحت اليهم بان جويس او اليوت يمكن ان يفهما وانهما جديران بالقراءة . وتتاسس العملية النقدية على قدرة الناقد على الغـوص والنفـاذ الى اعمـاق النص الادبى واكتشـاف عناصره المحـورية والهامشية ومن ثم التحليل الواعى الذى يضع المتلقى امام كوامن النص ويساعد المبدع فى نفس الوقت على اكتشاف وتطوير قدراته الابداعية من هذا المنطلق تبرز اهمية النقـد كموجة رئيس لعمليـة التذوق الجمالى انه يرشد المتلقى ويهيئه لاستقبال العمل الفنى فاذا غاب النقد او انصرف الى هوامش الحيـاة الثقافية اتسعت الهوة بين طرفى العمليـة الابداعية وادت الى انعزال المبدع ودفع المتلقى شيئا فشيئا الى اعماق التخبط واللامبـالاة والتخلف ومن ثم تكريس السيىء والهامشى على حساب المتميز والجاد .

منذ اواخر الأربعينات وحتى بداية السبعينات، واكب النقد حركة الابداع مساعد المبدعين بالقاء الضوء على اعمالهم وتحليلها وتهيئة المتلقى للتحاور معها . وتلاقت فى هذه الفترة احلام عديدة اثبتت فى معظمها على الثورة والرغبة فى الانطلاق والتجاوز وخلق واقع جديد له شعراؤه وكتابه ومفكروه الجدد فتلألأت فى مصر اسماء كتاب وشعراء منهم **نجيب محفوظ — يوسف ادريس — صلاح عبد الصبور — حجازى** بل وسطعت ايضا اسماء مغنيين وموسيقيين جدد .

ثم كانت كارثة ٦٧ وبداية السبعينات التى افتتحت على المستوى الثقافى والابداعى باغلاق المجلات الأدبية ومحاصرة الكتاب وسيطرة الموظفين والسلفيين على ادوات النشر واجهزة الثقافة الأمر الذى ادى الى حجب ما يستحق النشر وترويج التافه والمتخلف ومن ثم افساد الوعى وتقليص دور مصر الابداعى فى المنطقة العربية مما ادى الى ترويج مقولة ان مصر تحولت من منتج للأدب والشعر الى مستهلك لهما .

من ناحية اخرى ادى الحصار الى ما يمكن ان نسميه « ظاهرة الهروب الكبير » واعنى بها هروب عدد كبير من كبار النقاد والمفكرين والمبدعين الى الخارج واعتصام البعض الآخر بالصمت . هذا الهروب الذى يقترب فى معظم حالاته من الخيانة لأنه فى تقديرى يعادل هروب قادة جيشه من مواقعهم اثناء القتال .

فى هذه الظروف بدأ كتاب وشعراء السبعينات اولى خطواتهم الابداعية وكان كتاب القصة والرواية افضل حظا فقد كان بعض كبار المبدعين فى مواقعهم يعملون ويرسون للصمود .. نجيب محفوظ — يوسف ادريس والبعض الآخر خطا خطوة اكبر فانزرع بين المبدعين الجدد يساند ويعاود ويوجه بينما وفى منتصف السبعينات خلت مصر من شعرائها الكبار بسفر صلاح عبد الصبور الى الهند واحمد عبد المعطى حجازى الى باريس ومحمد عفيفى مطر الى العراق فلم يجد شعراء السبعينات من يوجه او يساند وفقدوا فاعلية الحوار الى جانب فاعلية النشر ومن هنا كان هذا النمو البرى والعشوائى الذى حمل فى طياته الى جانب المبدعين بعض المهرجين وغير الموهوبين الذين يقلدون اصواتا شعرية معروفة او يقفون متشنجين تحت راية الحداثة متوهمين ان هذا الوقوف بحد ذاته يعنى تواجدا شعريا ناسين ان هناك مسافة بين الحرية والفوضى وان الحداثة لم تعط للشاعر هذا الأفق من الحرية الا بهدف ابداع قصيدة فارقة ومتجاوزة .

فى الخمسينات والستينات كانت جدلية الحلم والواقع توجه القصيدة وتؤسس واقعـا يقترب بدرجة او باخرى من المعاش كانت جدلية مقيدة ومشروطة نفقد التمرد الشعرى اتساعه وشموليته ولعل علاقة الشعر بالسلطة فى تلك الفترة يفسر ذلك لقـد كانت هذه العلاقة اقرب الى حـركات الرقص « الاقتـراب ـ الابتعـاد ـ المعانقة » منهـا الى المفارقة التى اصبحت اساس علاقة الشعر بالسلطة فى السبعينات.

بعبارة اخرى فقد الشعراء الجدد ولاءهم للنظم القائمة بمستوياتها السياسية والابداعية والثقافية ... الخ . هذه النظم التى تكشـفت فى اواخر الستينات واوائل السبعينات عن واجهات مصقولة يقبع خلفها القمع والدمامة والتخلف . ومن هنـا كان النمو البرى لشعر السبعينات بعيدا عن دوائر الضوء واجهزة الثقافة ومن هنـا ايضا اصبح شـاعر السبعينات شاعرا فقط لم يعد لديه قناع النبى ـ العراف ـ المخلص ـ المهرج ـ الحكيم ... الخ . واصبح واجبه « ان يخلق حيـاة جديدة » كما قال رامبو .

ولعلى لا اذهب بعيدا حين اقـول ان شعراء السبعينات يفرضون الآن وجوههم على الواقع العربى يدل على ذلك الهجوم الشرس الذى ينصب عليهم يوجهه شعراء الخمسينات والستينات ونقادهم وتابعوهم البياتى ـ حجازى ـ نازك ـ جبرا ابراهيم ... الخ .

مرددين التهم نفسها الغموض ـ التماثل ـ التهافت ـ الانفصال عن الجماهير ... الخ . ناسين ان هذه الاتهامات تلاحق كل حـركة جديدة لم تتبلور ملامحها فى وجـوه شعرية كبيرة ومغفلين ان هـذه الاتهامات تقريبا قد وجهت فى الخمسينات الى حركة الرواد .

واحسب ان هذه الاتهامات قد شاعت الى الدرجة التى اصـبح يرددها المتابع وغير المتابع لشعر السبعينات ربما من باب الايهام بالاحاطة او من باب الدفـاع عن الذات . ويكفى ان نشير هنا الى غياب حجازى عن الساحة الشعرية فى مصر منذ منتصف السبعينات وحتى الآن وهـو احـد كبار المهاجمين وانا اشك كثيرا فى انه قرا او حتى سمع عن بعض وجـوه الموجات الشعرية الأخيرة فى مصر انه متوقف كما قال عند فاروق شوشه وابى سنه كصوتين طالعين ومتميزين .. !!

كان آخر المهاجمين د. حامد ابو احمد الذى اورد التهم الشائعة وحـــاول فى دراسته ــ شعراء السبعينات ــ مالهم وما عليهم . ان يدلل عليها وفى تقديرى ان هذه الدراسة انطوت على سطحية واســـتخفاف بأساسيات النقد تجلى فى تعامله مع النصوص التى اختارها واطلاقـــه احكاما تتصف بالعشوائية ولنا عليها بعض الملاحظات اهمها :

١ ــ غير مستند الى منهج جمع الدارس فى سلته او دراسته كل الموجات الشعرية التى ظهرت منذ اواخر الستينات وحتى الآن فمن المعروف ان هناك ثلاث موجات شعرية تحت اسم شعراء السبعينات .

الموجة الأولى : وتضم شعراء تنشر قصائدهم منذ اواخر الستينات وصدر لمعظمهم عدد من الدواوين عن الهيئة العامة للكتاب ومنهم احمد سويلم ــ محمد ابو دومه ــ نصار عبد الله ــ محمد فهمى ســـند ــ احمد عنتر مصطفى ... الخ .

الموجة الثانية : وتضـــم شعراء تنشر قصــــائدهم منذ منتصـــف السبعينات وعلى نفقتهم الخاصة ظهرت بعض اعمالهم ومطبــــوعاتهم مجلة اضاءة ــ مطبوعات اضاءة ــ مطبوعات اصوات وكلها طبعـــت وصورت بطريقة المـــاستر ويعرف شعراء هذه الموجة فى مصر والمنطقة العربية بالحداثيين ومنهم محمد سليمان ــ عبد المنعم رمضان ــ احمـــد طـــه ــ حلمى سالم ــ حسنى طلب .. الخ .

الموجة الثالثة : وتضم شعراء ظهرت قصائدهم فى الفترة الأخيرة ومنذ بداية الثمانينات ولقرب عهدهم بالنشر والتحاور الفكرى لم تتحدد توجهاتهم الشعرية .

ولأن الكتابة عن شاعر واحـــد مغامرة تتطلب اقصى درجـــــات الوعى والاحتشاد تصبح الكتابة عن موجات شعرية مختلفة ومتصارعة تتطلب نفس الشىء وكان بوسع الدارس ان يتتبع ظاهرة من الظـــواهر السائدة التى يتهم بها شعر السبعينات كالغموض مثلا او التماثل ... او ... الخ .

٢ ــ لم يكلف الدارس نفسه عناء البحث عن الدواوين والقصائد المنشورة وغيرها لكى يهيىء لدراسته شيئا من الجدية والموضـــوعية انه يقـــول « ان منهم شعراء نستطيع ان نقـــول عنهـــم انهم يمثلون عصرهم خير تمثيل » ثم .. وبلا خجل يردف هذه العبارة القــــاطعة

بعبارة اخرى تفقدك الثقة فى مقـولاته واحكامه والدراسة برمتهـا والعبارة هى « ومن سوء الحظ انى وقعـت لبعضهم على قصـيدة واحـدة » !!

هكذا يقعد الدارس منتظرا ان تمده الصدف والحظ بالقصائد وان تجمع له مادة بحثه !! انه لا يسعى ولا يبحث وبالطبع لا يقرا فالشـاعر محمد ابو دومه الذى تنشر قصائده منذ اواخر الستينات والذى اصدرت له الهيئة العـامة للكتاب سنة ١٩٨٠ ديوانه السفر فى انهـار الظلمة وفى سنة ١٩٨٣ ديوانه الوقوف على حد السكين يقـول عنـه الدارس « وهذا شاعر آخر اسمه محمد ابو دومه لا ادرى هل هـو من شعراء الموجة الأخيرة ام ينتسب للجيل السابق عليهم » .

الا يعلم الدارس ان جمع مادة البحث والتعامل معها بجد وموضوعية يؤسس لدراسة جادة ؟

ثم الا يخجل اذا علم ان استاذه د. شكرى عياد لكى يكتب عن شعراء السبعينات اخذ يجمع الدواوين والمجلات ومطبوعات المـاستر والقصائد المنشـورة وغيرها لكى يقف على ارض صلبة ويحقق مهمـا كانت منطلقاته لدراسته وسمعته ما يليق بهما .

٣ ــ انطلق الدارس من فكرة مسبقة وتهم شائعة حاول كما قلنا ان يدلل عليها بلا جهـد او قراءة جـادة لقد انطلق مستخدما سـيفا ورقيـا نعرفه تماما لم يحلل نصـا ولم يقـدم رايا مؤسـسا على وعى بمكونات النص وابعـاده انه فقط يكتفى ويتشدق بعبـارات صادفتنا كثيرا فى كتب النصوص المدرسية مثل :

« هل هناك اروع من هذه الأبيـات فى التعبير عن التزييف وانهيار الحـدود » او « فالقصيدة عند فاروق جويده تقـدم له نفسها طائعـة مختارة » او « انهـا مدهشة ورائعـة تنطوى على شعور متدفـق وروح ثائرة مضطربة » .

ويتوهم الدارس ان هذه العبارات الطنانة نقد فيقذف بهـا وبغيرها هنا وهنـاك بصورة عشوائية .

يتوقف الدارس عند بعض النماذج لبعض الشعراء محـاولا قراءتها ومطلقا بشأنها احـكاما نقدية وساتوقف قليـلا امام بعض هذه النماذج ليس لتنظيمها بل لأدلل فقط على قصور قراءة الدارس .

١ ــ تشـــكيل

حطب .. حطب
زغب .. زغب
غضب .. غضب
ذهب..ذهب
حطب .. حطب
الشمس احرقت الوريقات الجميلة
في تكاعيب العنب
زغب .. زغب
الريح تنتزع الجنـــاح ،
فما تبقى في الجنـــاح سوى الزغب
غضب .. غضب
تبت يداه ابو لهب
قد اقفل الأبواب والشـــباك ،
ارخى كل اســـتار الغضب
من اين يأتي الشعر ان لم تخرجي
للشـــارع المزدان بالألوان ،
والضوء النيوني الجميـــل
امام تجـــار الذهب
ذهب .. ذهب
من اين آتي بالذهب
والنـــار تلتهم الحطب
والريح تنتزع الزغب
وابوك يا ويلي
ابوك ابو لهب .

لا شيء في المقطع الاول غير المفـــردات المتكررة حطب ــ زغب ــ غضب ــ ذهب والتي تتكرر كل منها بلا فاعليـــة لهذا التكرار .

ثم يحاول الشاعر ان يوظف في المقطع الثاني هذه المفـــردات وذلك بجعلها مراكز لجمل شعرية ولكنه لا ينجح في تخليق صور شعرية قادرة على النمو والايحـــاء .

الشمس احرقت الوريقات الجميلة في تكاعيب العنب
الريح تنتزع الجناح فما تبقى في الجناح سوى الزغب
هين تختنق الصورة تتحول العبارة الى الاخبار والانباء
الريح تنتزع الجناح اى صار الطائر عاجزا عن التحليق

وبدلا من نمو الصورة تتهشم وتختل بـ ـ فما تبقى فى الجنـــاح سوى الزغب .

والمقصود ما تبقى فى الجسد سوى الزغب الذى لا يمين طائرا على التحليـــق .

هذا النموذج يذكر ببدايات الشعر الحديث وبأنشودة المطر للسباب حيث كانت معظم ألبدايلات تدخل فى باب النظم البـــارد وليس الشـــعر لأن الشعر نتـــاج خيل خلاق فهل هنـــا فى هذا النموذج ما يشى بهـــذا الخيـــال .. ؟

هل احصى الدارس الصور الفنية فى هذا النص ؟

وهل لهذه الصور ان وجدت حركة وحضور يلتف حوله النص ؟

الدارس يقـــول « لن تجد هنـــا تشكيلا لغـــويا وانما تشـــكيلا شـعريا بكل معنى الكلمـــة » !!

ولم يقل لنـــا شيئا عن هذا التشـــكيل الشـعرى الذى اكتشـــفه ٠سط نثرية النص وخطا بيته واحســـب أن القافية والمعانى العـــائمة على السطح هى الجوهرة التى يبحث عنها الدارس فهو يقول فى مستهل كلامـــه عن النص « الم اقل لك ان هذا الشـــاعر لديه وعى كـــامل بما يقـــول » !!

ثم يتوقف عند نموذج آخـــر بعنـــوان خصـــــام
آخيت نجمـــــة
ووردة
وشـــــارى
وبعض حاجيـــــات
آخيت ريحـــا تكنس البيت ،
وريحـــا تدهش الأعضـــاء
آخيت قبضتى
وعنقى
وبهجة تذوى على الجدران
بهجة تعف عن جسمى
وورقا يـــكاد
ورقا تنـــام عند طرفه الســـماء
لكننى انكشـــفت
حينما آخيت داخلى .

يتوقف الدارس عند هذا النموذج البسيط قائلا « ان هذا الشعر لا ينحل عن لا شيء امام القارىء العادى فماذا يريد الشاعر ان يقول فى ابياته ؟ » انه يريد ان يقول انه آخى كل شيء فلم ينكشف ولكنه انكشف حينما آخى داخله » !!

هكذا يكشف الدارس مرة اخرى عن انه لا يهمه من النص غير شيء واحد « ما يقوله » انه يبحث عن الحكمة والعبرة والعظة وربما المعانى الشريفة الأخرى التى تحدث عنها القدماء وهو فى قراءته للنص يهمل عناصره المحورية فيتكىء على العناصر الهامشية قائلا « ومن علامات النص الردىء انك يمكن ان تضع كلمة مكان أخرى وان تغير ترتيب الكلام ولا تحس ان القصيدة اصابها شيء » ثم يغير الدارس بعض مفردات العناصر الهامشية لكى يدلل على ما ذهب اليه .

آخيت بطة .. وزهرة .. وحارة ... الخ .

ولم يفطن الى ان المحاور الرئيسية فى هذا النص ترتكز على الفعلين آخيت وانكشفت وان بين الجملتين الأولى والاخيرة تبدأ واو العطف عملها لتضيف تراكما الى فاعلية الفعل آخيت وان المفعول به فى كل الجمل بين الفعلين هو مجرد موجودات او علامات على موجودات يكفى بعضها لكى يدل على الكل كما لاحظ الدارس بقوله « انه آخى كل شيء فلم ينكشف » ثم تجيء الجملة الأخيرة لكى تفتح النص :

لكننى انكشفت حينما آخيت داخلى

وهذه الجملة المحورية لا تقول ولا تفصح عن الكثير كما يتوهم لكنها بنعومة وهدوء تدمر استقرار المتلقى وتضعه فى دوامة من التامل والتفكير والتساؤل عن سبب هذا الانكشاف وطبيعته ونتائجه .

ليس شرطا ان ينهار النص حين تضع كلمة مكان اخرى انه فقط ينهار اذا غيرت او خلخلت عناصره الأساسية ولأن الدارس كان فى اسبانيا وتحدث عن شعرائها الكبار والعصر الذهبى الثانى للآداب الأسبانية فسنضع امامه نصا لشاعر تحدث عنه هو خوان رامون خيمينيث بعنوان :

لا احد هناك ،
لا احد هناك . الماء
لا احد .. ؟ هل الماء لا احد .. ؟
لا احد هناك . الزهرة
لا احد .. ؟ وهل الزهرة لا احد .. ؟

لا احد هنـــاك .. كانت الريح
لا احـــد .. ؟ هل الريح لا احد . ؟
لا احد .. خيـــال
لا احـــد ؟ وهل الخيـــال لا احد .. ؟

واسأل الدارس لو اننـــا غيرنا مفـــردات الريح ــ الزهرة ــ المـــاء ــ الخيـــال ووضعنا بدلا منهـــا مفـــردات النور ــ الوردة ــ البحر ــ الظل هل ينهـــار النص ... ؟

اغلب الظن لا لأن هذه المفـــردات تدل على موجـــودات يريـــد الشـــاعر هنا ان يثبت لهـــا ولغيرها وجـــودا وحيـــاة خاصة بها من خـــلال الحوار بين الصوتين فى النص الشعرى .

ــ ٥ ــ

يقـــول الدارس « وها نحن نرى الشاعر فاروق جويدة الذى ظهر خـــلال عقد السبعينات يخلع على القصـــيدة العربية روحا انســـانية افتقدها النـــاس خلال تلك الفترة ومن ثم لم يكن غريبـــا أن يمنحه القراء ثقتهم بعد ان سحبوها من هؤلاء المتشاعرين الجدد » ومن حـــق الدارس ان يتعاطف مع فاروق جويده وان يتحمس له ولكن المقارنة هنا بانجازات جويدة الجماهيرية امر لا يخلو من تسطيح ومغالطة لعدة اسباب .

* هناك فرق بين ان تعطى القارىء ما يريد فتدم فيه امـــــكانية الصعود والتحـــول وتطور الوعى وبين ان تعطيه ما تريد انت لتغلم فى هذه الحالة بمواجهة طاقات الكسل والثبات الكامنة فى القارىء والتى قد تؤدى به الى معـــــاداتك بعبـــارة اخرى فرق بين ان تكون اداة تثوير واستنهاض وبين ان تكون اداة ترسيخ لمـــا هو قـــائم .

ولعل السيد الدارس وهـــو يتحدث عن بودلير ورامبو ومالارميـــه وجيل ٢٧ فى اسبانيا ... الخ . لا يستطيع ان يزعم أن الجماهير استقبلت هؤلاء الشعراء وقت ظهورهم بالورود .

هناك يا ســـيدى ما يسمى بالتراكم الاعلامى والنقدى الذى وعلى مر الزمن ازاح الغبـــــار عن هؤلاء الشعراء ووضع كلا منهم فى مكانـــه الصحيح .

* اظن ان الجماهيرية ليســـت مقياسا للنجاح وليســـت دليلا على عظمة وجودة العمل والا كان « احمد عدوية » و « كتكوت الامير » وغيرهم

فى مقـدمة عظمائنا . ان فاروق جويدة مثلا اكثر انتشـارا من صـلاح عبد الصبور وحجـازى فهل هذا الانتشـار دليـل جودة ام ان هنـاك ما لا يستطيع الدارس أن يخوض فيه ؟

الم يسأل الدارس نفسه عن السر وراء رواج التـافه والهـابط وانحسار الجيد على كل المستويات فى السينما — فى المسرح — فى الأغنية — فى الشعر ... الخ . واعتقد اننى وضحت ذلك فى صدر هذه الملاحظات.

— ٦ —

يتوقف الدارس عند التراث متهما شعراء الجيل بالانقطاع عنه وعدم فهمهم لروحـه واعتقد ان هذا الـكلام يدين الدارس ويجعل منـه مجرد مردد فى جوقه لا فضل له ولا قدرة على المغـامرة والكشـف فالغـوص فى التراث والكشف عن مناطقه المهجورة يمثل احد الانجـازات المشرقـة لشعراء السبعينات ولكن الدارس لا يقرا للأسف انه لا يعـرف مثلا محمد ابو دومة ولم يقرأ له ربمـا غير نموذج شوهه عامدا لكى يقـول « فى البـدء كانت النقطة » ولأبى دومة قصـائد مستلهمة من روح التراث تكاد تمثل جل ابداعه «الرقص على خلخال ست الملك — غيلان الدمشقى — عفراء تتنبأ — ذكر ما اهمله شيخنا الجاحظ — المقـامات — مشتكاى خامس الخلفاء ... الخ . ولغير ابى دومة من الموجـة الأولى تجاربهم ومتكآتهم التراثية والشعراء الموجة الثانية فتوحاتهم وصراعاتهم مع التراث لقـد اصبح من المعـروف عن هؤلاء الشعراء انهم مثلا نفضوا عن كنوز الأدب الصوفى وتراث التصوف بوجه عام غبـار النسيان واعادوا الى نصوص النفرى والحلاج وابن عربى والبسكامى توهجها وحيويتها وربمـا كان هذا سببا رئيسيا لغموض بعض النماذج الشعرية لهولاء الشـعراء خاصة فى اواخر السبعينات .

— ٧ —

كان على الدارس الا ينزلق الى الاستعداء باسم الدين واطـلاق النعوت والسخرية « فهذا نبى جديد » وهذا شويعر ... الخ . خاصـة وقد اتضح أنه غير متابع للحركة الشعرية انه فقط انطلق من بعض النماذج المنشـورة فى مجلة « ابداع » بصفة اساسية وبعض القصائد المنشورة هنا أو هنـاك وهذه القراءات المتواضعة لا تؤهل احـدا للتقييم واختلاس صـفة الناقد .

تعليــق على العدد الثالث عشر

خطأ لغـــوى شائع

نبيل عربى - غزه

فلن قــراء مجلتــكم الــرائدة فى قطــاع غزة — وهم كثر — يترقبون صدورها فوصولها ليقبلوا على قراءتها فى لهفة ، فهى والحــق يقال .. هادفة فى ريادتهــا ، متميزة فى لونهــا ، خصبة فى مضمونها ، ثرية بالاقلام الواعية التى تؤازرها .

وانا بدورى اقراها فى اناة دراسة ، وتمحيص مستوعب . فاسمحوا لى بان ابدى اسفى على اضطرارى الى التنبيه على قاعدة لغــوية يتعثر فيهــا كثير من الكتاب ، وقد عز على أن يكون (د. حامد يوسف أبو حمد) والسيدة (عبلة الروينى) من بين هؤلاء المتعثرين .

وما كنت لأعير غلطة لغــوية يقع فيهــا احد كتابكم اهتماما خاصا منى ، لولا ان « دكتــور حامد أبو حمد » نفســه — فى بحثه الممتــع الشائق المستفيض (شعراء السبعينات فى مصر ....) المنشور فى العدد ١٣ يونيه — يوليو ١٩٨٥ — كان حريصا على ان يشير الى ما يراه خطأ لغويا فى شعر بعضهم . فهو حين تحدث عن الشــاعر « محمد صالح » .. كتب يقــول :

(**ورغم ما بهذه الأبيات من خطا لغوى فى قوله « رغبت نفسى فضاك المــر »** — حيث ان **رغب لا تتعدى الا بحــرف جر** فيقــال رغبت فى كذا ، ورغبت عن كــذا ...) .

ومع احترامى للكاتب الكبير ، ارجو ان اذكر له ما جاء فى (كتــاب الصــحاح) للجوهرى ، و (مختار الصحاح) للرازى وهما من الموثوق بهما والمعتمد عليهما فى اللغـــة — جــاء فيهما : (**يرغب فيه** اراده — وبابه طرب — **ورغبه ايضا ...**) وهذا يؤكــد جـــواز استعمال « رغب » **متعدية بحرف جر ومتعدية بنفسها** اذا استعملت بمعنى « **اراد** » .

اما الخطأ اللغوى الذى يتعثر فيه الكثيرون ، والذى حملنى على الكتابة اليكم . . فهو ما ورد فى قول الدكتور ابو حمد : (ويبدو ان التوجه الجديدة التى يدعو اليهـا نقادنا الجـدد فى مجلة « ابـداع » تريـد ان **نستبدل الكلمـات بالنقط** حتى يأتى وقت تصبح العرب فيه أمة تتحـدث بالنقط . . .) .

وفى موضع آخر يقع فى الخطـأ نفسه حين يقـول : (وغمـوض القصيدة الجديدة فى الشعر الأوروبى يقـوم على فلسفة متينة الأركـان ، قوية البنيان ، **استبدلت العاطفة بالذهن** ، وتخلت عن المشاعر الفجة) .

وهو فى قوله « نستبدل الكلمات بالنقط » يعنى ان **نترك** الكلمـات **ونأخذ النقط . ولكنه بادخاله « البـاء » على « النقط » . . انفسد المعنى** وانقلب الى ضده . والصـواب ان يدخل البـاء على المتـروك لا على **المـأخوذ فيقـول : (ان نستبدل بالكلمات النقط) او (أن نستبدل النقط بالكلمـات) .**

وهذا ينطبق على قوله (**استبدلت العاطفة بالذهن**) والصـواب فيه ان يقـول (اسـتبدلت **بالعـاطفة** الذهن) او (اسـتبدلت الذهن **بالعاطفة) .**

وكذلك جـاء الخطـأ نفسه فى « سيد بيتنا » للسيدة «عبلة الروينى» حيث كتبت تقـول : (امسك « امل » على الفـور بالقلم وشطب الارقام **واستبدلها بترتيب آخر ، هـو الترتيب النهـائى للقصـيدة ، وهى تقصد** طبعا انه (ترك الارقام) ليضع مكانها ترتيبا آخـر . فانعكس ما تقصده بادخـال « البـاء » على « المـأخوذ » ـ وهو (ترتيب آخر) .

وانكم لتعلمون ان « افعال الاستبدال » ـ بدل . بدل . تبدل . ابدل . **استبدل ـ يحتاج مفعولها الى شيئين : مستبدل ، ومستبدل به . وبعبارة اخرى : الى مأخوذ ومتروك ، وفى احدهما (باء) الجر . كقوله تعالى :**

١ ـ وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى اكل خمط واثل . . . . (سورة سبأ)

٢ ـ لا يحل لك النساء من بعد ولاان تبدل بهن من ازواج . (سورة الأحزاب)

٣ ـ وآتوا اليتامى اموالهم ولا تبدلوا الخبيث بالطيب . . . . (سورة النساء)

٤ ـ ومن يتبدل الكفر بالايمان فقد ضل سواء السبيل . . . . (سورة البقرة)

٥ ـ قال اتستبدلون الذى هو ادنى بالذى هو خير . . . . . (سورة البقرة)

وليس بشرط ان تكون هذه (ابباء) لازمة تاتى فى جميع الحالات دون استثناء — فقد ورد فى القرآن الكريم تسع وثلاثون آية من ايات الاستبدال وليس بينها هذه الباء .

وحكم هذه الباء — متى وجدت — انها لا تدخل الا على (المتـــروك) كما فى الآيات الخمس السابق ذكرها والتى هى كل ما ورد فى القرآن الكريم من آيات الاستبدال مقرونا بالبـــاء .

فاذا قلنا مثلا : (ابدل المسافر من قطـــاع غزة للقاهرة نقـــوده الاسرائيلية بنقود مصرية) فهذا المعنى فاسد ، صوابه (.... استـــبدل بنقوده الاسرائيلية نقودا مصرية) .

القاعدة سهلة لمن يستوعبها ، ولكنها دقيقة وقد لا ينجو من الكبو فيها بعض حذاق اللغـــة وعمالقة الكتابة اذا هم لم يستحضروها فى اذهانهـــم عند الكتابة او التحدث . فها هو ذا شاعر مصر الكبير « المرحوم احمـــد شوقى » لم يسلم قلمه من الزلل حين قال :

انا من بـــدل بالكتب الكتابا　　　لم اجد لى وافيا الا الكتـــابا

ولم يكن يعنى الا انه « ترك الصـــحاب » و « اخذ الكتب » بديلا . ولكن ما عناه انقلب الى ضده بادخاله البـــاء على « الكتب » والمفروض ان تدخل على « الصـــحاب » .

آســـف على الاطالة .

واقبلوا تحيتى وتقديرى واحترامى ،،

فى العـــدد القادم

احمـــد طه يرد على مقال

شـــعراء السبعينيات مالهم وما عليهم

متابعـات :

فـؤاد حـداد
ورفعت فني مقام الشعب

ومصر هي الطريقة .. هي الأمل والحقيقة

بقلم .. احمد هريدى

يمتلىء مسرح السلام بشارع القصر العينى بالقاهرة عن آخره بجمهور كبير ... الشاعر « فؤاد حداد » على خشبة المسرح يتقدم المجاميع من اطفال المدارس وشباب وشابات ... الراوى والمنشد والمغنى والصوت الشعرى العريض والقوى الذى اجتمعت لديه الأصوات كلها « فؤاد حداد » ينشد من آخر ديوان صدرله تحت عنوان «الحمل الفلسطينى» مختارات من شعره عن ايام الوطن اللاجىء الى يوم الوطن المنصور ... وينشد جمهور المسرح مع الأطفال المنشدين :

ولا فى قلبى ولا عينيه
الا فلسطين
وانا العطشان ماليش ميه

تجيبنا الامسية الشعرية التى اقامها المسرح المتجول على مسرح السلام: ان الشعر العظيم لا يفقد جمهوره ، وانه يمكنه ان ينشد فى الساحات ويلقى فى الاسواق ويجد من الجماهير آذانا صاغية وقلوبا محبة ، مادامت الكلمة الشاعرة تحتفظ باتصالها وتواصلها بروح الأمة وضمير الشعب ، تحفز الهمم وتنهض بالعزائم وتحرض وتغير .

يا قدس يا نوارة الجنة
ياطاهرة يا منزل الابرار
ردى عاينا من قريب يا بلدنا
مدى علينا الظل والاشجار
وكامينا من نقا الحرية
وحملينا رسالة الاحرار
وسمعينا من الآيات : واعدوا
فى الذاكرة منقوشة والابصار

لحن اساس ينتظم اشعار فؤاد حداد ، هو صوت المجموع المصرى والعربى فى صراعه وتلاحمه ومكابداته مع القوى الشريرة فى الداخل والخارج التى تنكر عليه حقه فى الحياة الكريمة والحرية ... وكما رسومات الدانتلا على الثوب القشيب ، تتوزع على اللحن الاساسى منار النغم فى تنويعات وتفريعات تتنقل افقيا وراسيا فى الزمان والمكان المصرى والعربى والاسلامى باعثة من كنوز الوجدان الشعبى اجمل التصاوير ومن الذاكرة الوطنية انبل الوقفات .

تمسك بخيوط النغم الذى يسرى فى أرجاء القصائد الشعرية ايقاعات تتخذ من الغنائى والملحمى طابعا ومزاجا ... لكنه الغناء المتعدد الاصوات يجمع الصوت المنفرد الى جانب صوت الضمير الانسانى وصوت الملحمة التى تنشد وتروى بطولة شعب عظيم وصلابة ثورة متجددة ، وذلك عبر خطوط لحنية تتوازى وتتقاطع فى توافق وتناغم يفوح بعطر بهاء القديم ويموج بوهج وعنفوان الجديد الشاب والفتى .

تتداخل اصوات المنشد والراوى والمغنى وصوت المجموع الشعبى واصوات الاشياء والاحياء فى نسيج فنى متشابك له نظامه الخاص والدقيق وان بدت الصور فى تداعياتها والجمل والعبارات فى تراكيبها وكانها حبات مسبحة انفرط عنها الخيط الذى ينتظمها ويلم شتاتها .

تتنوع أسرار التشكيل الفنى عند فؤاد حداد وتتعدد أدواته ، فهو يطعم اللغة العامية بعبارات من اللغة العربية الفصحى

فى محاولة للارتفاع بلغة الشعب الى فصاحة وحكمة وثراء الوجدان الشعبى ... كما نجد الحكى والقص الشعرى باللهجة المصرية اقرب اللهجات الى اللغة العربية الفصحى وباللهجة الشامية والبدوية وغيرها مصحوبة بايقاعات نداءات الباعة الجائلين فى حوارى القاهرة العتيقة وايقاعات اخرى من الريف والحضر والصعيد العالى والبادية والجبل والساحل ... كما يجنح شاعرنا الى التقطيع فى القالب الموسيقى للقصيدة والكتابة من بحور جديدة غير مسبوقة فى الشعر العربى.

على تعدد شكل القصيدة وتنوع موسيقاها، لا يتخلى اللحن الشعرى عن مصريته وعروبته المنتشرة فى ثنايا النص ... مصرية وعربية تعقد أعمق الصلات بالتراث القديم فى الغناء الشعبى استيعابا وحباله وحركة فى اتجاه تطويره .

يرفض فؤاد حداد الانسياق للقول الذى ينادى بكسر عمود الشعر العربى ويدعو الى كتابة الشعر فى قالب السوناتا المستورد ... ونجده مشدودا الى ميناء التاريخ العربى والاسلامى قائلا به وناقلا عنه ، يكتب المواويل فى شكلها المصرى والعربى ويبحر مع شكلها المقنن منطلقا من حب للغة العربية وابنتها اللهجة المصرية ولتراث الشعر العربى .

موالى يحضر للعمل فى ميعاد
وردية اللى استشهدوا امبارح
وكل مصرى فى الميعاد يحضر
وما ينقطعش الجاى والرايح
خليك على طول الزمن اخضر
وخلى قلبك عمره ما يسامح
تحمل قديمنا وتحمل الصابح
ونعيش على قدام ونتذكر

عين راصدة لحركة الدفع بين التراث القومى واللحظة الحاضرة المتفجرة ، يلتقى عندها الوعى بالواقع وقضاياه وهمومه بالفهم والاستيعاب والهضم للموروث الشعبى الاسلامى والعربى فى نسيج شعرى فاعل ومتحرك وجميل وقادر على النفاذ والتأثير .

والذكريات القديمة لسه طوافه
ايدى اللى بايعت وصوتى المنشد الصابح

رحيق الماضى وبهاؤه ونضارته يشكل خطا بيانيا متحركا يسرى فى النسيج الشعرى عند فؤاد حداد ... يتعانق هذا الخط مع نقاط التصعيد والفخار والمجد القومى فى الذاكرة الوطنية مكونا الخلفية الكاشفة والدالة على عمق الألم والحزن النابت فى أرض الغياب والقهر والاستلاب العربى فى الوقت الحاضر .

الثورة تسقى الحقيقة وتعدل الاحوال
بين قلبنا ولساننا
تقطع رؤوس الافاعى الحية والاغلال
والظلم حتى اللى غنى
الثورة تحدف خيوط الشمس ع الانوال
والثورة تبنى البنا
الثورة هى الشرف والخبز والموال
والثورة هى وطننا

الشعب والثورة هما الدعامتان الاساسيتان لبناء فؤاد حداد الشعرى ، وهما موضوع القصيدة عند التى توصلت الى صيغة حلت التناقض بين انا الشاعر وعالمه الشعرى ، وذلك بعد أن اتسع وعمق صوت الشاعر وامتزج بضمير الناس واحتياجاتهم وحلمهم بغد اكثر عدلا وانسانية ... هذا الصوت المحمل بعبق التاريخ والطامع والمستشرف لآفاق مستقبل افضل لابد وان يعيش فى الذاكرة القومية .

هم يمشون القول منى الآن
أم يسمعون القول منى غدا

يتوجه فؤاد حداد بشعره الى كل من يعرف مقام العدل والحرية والى كل من كانت طريقته مصر يحمى ترابها من خطوة الاعداء وينشىء اولاده فداء لها ... وهو حين يخاطب بشعره أهل الامانة والندى والشوق جيلا بعد جيل لا يخاطبهم فى مصر وحدها وانما على كل ارض عربية .

ياسامعين ابناء بلد واحدة
تحت السما الواحدة

لحظة من واقع الزمان العربى المتصارع والمتلاطم تلتقطها عين الفنان فؤاد حداد نطقها شعرا ويرتفع بها الى ذرا الفن العالية على متن لغة تسامق الوجدان الشعبى فصاحة ودلالات وصورا ... تتراوح

التجربة الشعرية عنده بين الانحياز للجميل والخير والحقيقى وبين الرفض والثورة على كل صور القبح والشر التى تلوث عالم الفقراء الطيبين فى انكسارهم وانتصارهم ، وتتصدى القصيدة فى نبل لتناقضات الحياة كاشفة عن عمق روح الانسان فى سعيه الدؤوب والواثق نحو انتصار الحياة .

انى خصيم الظلم لا اعتاده
قد كنت مغلوبا ومغلوبا
واظل مغلوبا ولا اياس
قد كان من قبلى ابى مغلوبا
واحس حين يداس فى كبدى
بكائه للمرة الاولى
واقد تعلمت القوافى له
لغة ومعصية وادراكا
ومعيشة ضنكا دوارفة
حتى جعلت بكاءه يصرخ
قد كان جدى قبله مغلوبا

صلاح الدين الايوبى ، رفاعة الطهطاوى ، عبد الله النديم ، احمد عرابى ، بيرم التونسى ، الشيخ محمد رفعت ، سيد درويش ، محمود مختار ، الهمشرى ، شوقى ، ثورة ١٩١٩ ، ثورة ١٩٥٢ ، ٩ و ١٠ يونية ١٩٦٧ ... نقاط مضيئة فى التاريخ المصرى والعربى صاغها شعرا فؤاد حداد فى ديوانيه « من نور الخيال وصنع الاجيال فى تاريخ القاهرة » و « كلمة مصر » كرد على هزيمة ١٩٦٧ ومحاولة للاجابة على تساؤلات حزينة ومريرة واستدعاء لصورة الوجه الصامد للانسان العربى فى اطار النظرة المتفهمة للتاريخ .

يا ثورته عودى اصيلة وصميمة
على احتلال الاجنبى واحتجابى
وعلى دهب ممروع وسحنة مرابى
عرابى يابو الفلاحين والجنود
زود حفيدك بالحنان والصمود

فؤاد حداد يصور أحمد عرابى فى وقفته بميدان عابدين بانه لسان ويد الجموع ونبضها المسموع ، ويحدد فى ديوانه « استشهاد جمال عبد الناصر » العلاقة السليمة والصحيحة بين القائد والشعب .

يا قوة الشعب يا قلب الوطن مسموع
يا رؤية الذاكرة يا واحد الجماهير
مين اللى اكبر ، مقامك فى قلوب الناس
والا مقامهم فى قلبك

منذ ديوانه الاول « احرار وراء القضبان » (١٩٥٢) وما أعقبه من دواوين شعرية : « بقوة العمال وبقوة الفلاحين » (١٩٦٧) ، و « المسحراتى » (١٩٦٩) ، و « كلمة مصر » (١٩٧٥) ، و « من نور الخيال وصنع الاجيال فى تاريخ القاهرة »(١٩٨٢) ، و «استشهاد جمال عبد الناصر » (١٩٨٣) ، و «الحضرة الذكية » (١٩٨٤) ، « الناطر حسن » (١٩٨٥) ، و « الحمل الفلسطينى » (١٩٨٥) ... وفؤاد حداد قد حدد لنفسه طريقه الشعرى والنضالى الممتد والموصول بالارض التى تتكلم العربية ، واقفا فى صف العلاقة الانسانية العادلة القائمة على الحق على المستويين الاجتماعى والقومى ...فالظلم الذى ينشا من داخل علاقة انسانية بين فرد وآخر يثور عليه ويقاومه قولا وفعلا ، والظلم الاكبر الذى ينشا عن علاقة قهر وعدوان وكذب بين القوى الدولية اجدر بالنضال لدفعه ومقاومته باليد واللسان .

ليه ما اكتفتش
باضعف الايمان سجنونى

فؤاد حداد ينشد شعره على الجمهور الكبير الذى تزدحم به قاعة المسرح ... العيون مشدودة الى المنشد الجالس فى المقدمة ومن خلفه مجاميع الاطفال والشباب ينشدون ... تتلاشى المسافاتويحدث التواصل الحميم بين المغنين والجمهور .

قال كلنا نحب الوطن ياولادى
انا كنت باحلم بالنهاردا الليلة دى
صبحت بلادى بلادى
وانتوا المغنين وانا الجمهور

صوت الشاعر القومى فؤاد حداد يتعانق وصوت خالد الذكر سيد درويش فى التعريف بالفن الحقيقى الذى لا يرتفع ويعلو الا بقدر ارتفاعه ومطاولته لمقام الشعبالعالى والرفيع وبقدر امتداده فى الاصيل من التراث واستلهامه لروح الشعب وقوة الثورة .

ورفعت فنى الى مقام الشعب
فنى رجع للاصل والفطرة
رجعت لى مصر بقوة الثورة

دليل المصطلحات الأدبية

منشـــد « ايـيـــد » :

أييد (من اليونانية aoidos ، وتعنى منشد ، المغنى الراوى) . المنشد المتجول فى اليونان قديمـــا . ينشد ويرتجل القصائد والأغانى . والقصص الشـعرية ، يضيف الى ما يحفظه او يحذف منه ، او يدققه كيفما توحى اليـــه موهبته ، وردود فعل الجمهـور فى الاحتـكاك المبــاشر ، **الأمر الذى يدله على مواطن الضعف والقــوة فيما ينشـــده ويرويه .** وكان اغلب ما ينشده الشـــاعر الشـعبى فى اليـــونان قديما من قصـــص البطـــولة والشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية وتريه كالقيثارة او غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشـــاعر المنشـــد الشعبى فى ملحمة « **الأوديسا » وصوره باسم « ديميدوك » فى الحفـــلة** التى اقامها قيصر اليكون . فى اغلب الحـــالات كان العمى علامـــة مميزة لشخصية المنشد فى الأدب . قام المنشد ، الشـــاعر الشـــعبى ، بدور كبير فى نقل وحفظ التراث الشعبى حيـــا من جيل الى آخـــر . ومازال دور الشاعر المنشد الشعبى يلوح من وقت لآخـــر وبدرجات متفـــاوته فى مصر ، وغيرها من البـــلدان العربية . ويقـــول نمر سرحان فى كتابه « اغانينا الشعبية » (الكويت — ١٩٧٩ : « انه التقى بالشيخ صـــــالح خميس ، المعـــروف فى بلدة القـــدس بانه « صـــالح الحـــكواتى » وان الحكواتى : « لجـــأ الى القصص الشعبية يحفظها ويتلوها على النـــاس **فى مقهى منى بباب العمود وداوم على ذلك وعلى تلاوة المدائح ، والأناشيد** الدينيـــة الى عام ١٩٦٢ عنـــدما توقف نهـــائيا عن روايـــة القصص الشـــعبى ، نظـــرا لانصراف الناس عن هـــذا اللون من الترفيـــه (الكتاب المذكـــور — ص ١٣٢) .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض ــ عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦